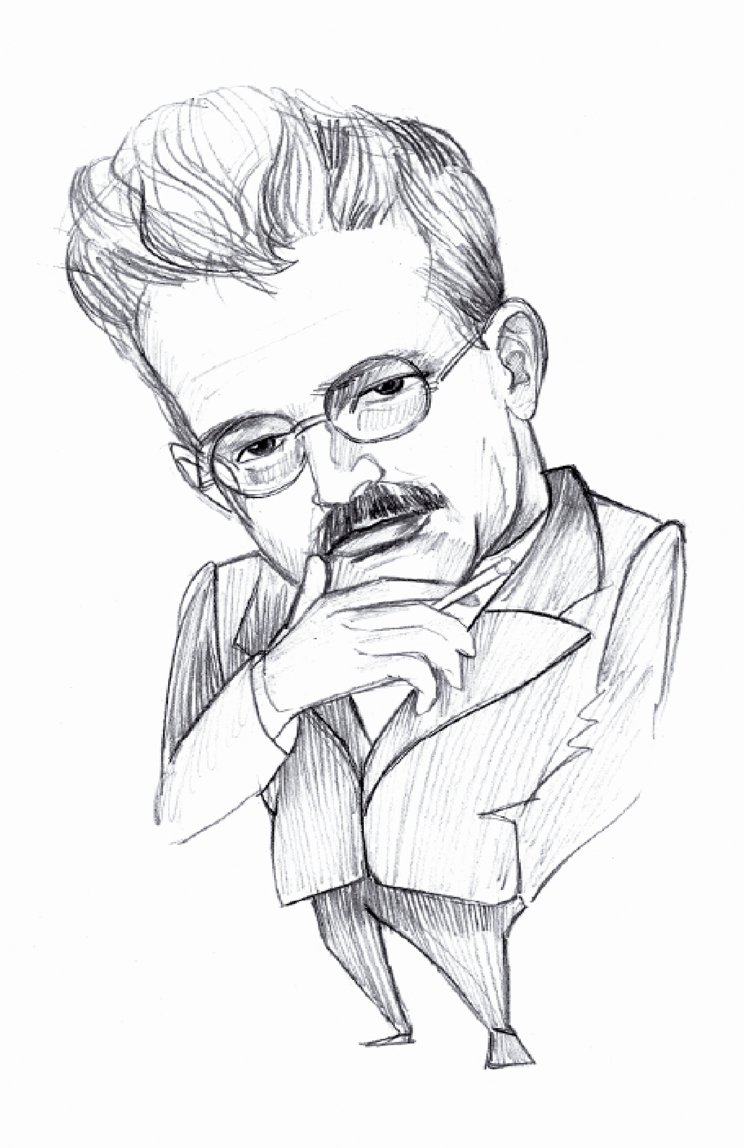


Arte, medios y filosofía de la historia

Erica Grossi





Arte, medios y filosofía de la historia

Erica Grossi



Ser «el más importante crítico de la literatura alemana» fue el objetivo inicial del intelectual judío Walter Benjamin (1892-1940). Su pasión especulativa se nutrió luego de las teorías más diversas y persiguió múltiples metas intelectuales. Benjamin se convirtió en una de las figuras más originales e inclasificables de las «ciencias culturales» europeas en el cambio del siglo XIX al XX. Crítico literario, teórico del arte, historiador de la percepción y filósofo de la historia, se ejercitó con los detalles de la realidad y los recompuso en forma de «imágenes que piensan». Fue uno de los primeros autores contemporáneos en advertir el potencial cultural y político de los nuevos medios, como el cine, y articuló una personal idea de progreso a pesar del auge de los totalitarismos. Sus ideas sobrevivieron a su suicidio en la frontera franco-española cuando comprendió que no podría huir de la persecución nazi.



Erica Grossi

Benjamin

Arte, medios y filosofía de la historia

Descubrir la filosofía - 62

ePub r1.0
Titivillus 04.01.22

Título original: *Benjamin. Arte, media, filosofia della storia. Per un'archeologia dei tempi moderni*
Erica Grossi, 2016
Traducción: Víctor Sabaté
Ilustración de portada: Nacho García
Ilustración interior: Mepol (mepolart.com)
Diseño y maquetación: Kira Riera

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



Índice de contenido

Cubierta

Benjamin

Pequeña historia de un flâneur de la historia[1]
- La andadura filosófica de un hombre de letras

Genealogía de un pensador en/de la desgracia
- La escuela de Fráncfort: lugar metonímico del pensamiento crítico
- Mesianismo y marxismo: los fantasmas que deambulan en el pensamiento benjaminiano
  - «Carácter destructivo» y amor profético por las ruinas: la conciencia histórica del hombre moderno

Los tiempos modernos de la cultura. Para una teoría benjaminiana de los medios
- Historicidad de la percepción, reproductibilidad técnica y el destino del aura
- La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1935-1939).
- Fases de la aparición (teórica) del aura
  - Retrato aurático e «inconsciente óptico». Fotografía de una situación «kafkiana»
- Teoría de los medios y técnicas del espectador moderno
  - Hachís y aura. A cucharadas se saca siempre lo mismo de la realidad

El último Benjamin: trapero de la filosofía y Angelus (Novus) de la historia
- Extrañamiento y «teoría viajera»: el bagaje cultural de la diáspora judía
- La filosofía de los Pasajes. El montaje de fragmentos como método
- Las Tesis sobre la historia. El pensamiento en la última frontera (Portbou, 1940)

APÉNDICES
- Obras principales

CRONOLOGÍA

Notas


Mepol
26/10/2013

Pequeña historia de un *flâneur* de la historia[1]

Es muy común que cuando se escribe sobre el pensamiento y la obra del filósofo judío alemán Walter Benjamin se empiece contando el momento en que terminó su breve existencia, en la noche entre el 25 y el 26 de septiembre de 1940 en Portbou, un pequeño pueblo catalán fronterizo con Francia. Allí, en una habitación del Hotel Francia, el filósofo, ensayista, crítico literario y de arte, traductor y escritor alemán puso fin a su vida ingiriendo una dosis mortal de morfina que le causó una hemorragia cerebral. No está clara, sin embargo, la serie de acontecimientos que llevó hasta aquella noche; se sabe únicamente que Benjamin, en su huida del régimen nazi, disponía de permiso para entrar en España, pero no para salir de Francia, por lo que fue retenido en Portbou hasta que se aclarara su situación. Puede suponerse que, temiendo ser devuelto por las autoridades españolas a la policía colaboracionista nazi francesa, Benjamin optara por el suicidio. En cualquier caso, el día después de su muerte las autoridades de control de la frontera franco-española sí permitieron que el resto de la pequeña expedición que lo acompañaba continuara su viaje hacia Portugal y Estados Unidos y, de este modo, se salvara. En este pequeño grupo se encontraba Henny Gurland, futura esposa del psicólogo Erich Fromm, y el hijo de esta. Ni siquiera sobre los hechos concretos del entierro de Benjamin tenemos datos fiables: sabemos que fue enterrado el 28 de septiembre en el nicho 563, cuyo alquiler durante cinco años, hasta 1945, fue pagado por la propia Gurland. Tras este período, parece que el cadáver del filósofo fue exhumado y trasladado a la fosa común del cementerio de Portbou, con lo que actualmente es imposible identificar sus restos mortales. Algunos testigos cuentan que, de hecho, el cuerpo del filósofo permaneció oculto durante tres días tras su fallecimiento, para no llamar la

atención de la Gestapo sobre sus compañeros de viaje hasta que estos pudieran huir. Parece bastante probable que la policía española optara por ahorrarse posibles «incidentes diplomáticos» con las autoridades nazis, por lo que la muerte del filósofo, el último revés tras una serie de desafortunadas desdichas, pasó a la breve historia de su vida como el salvoconducto que permitió la salvación de sus compañeros.

El final de la vida de Benjamin, por el momento, la forma y las consecuencias en que tuvo lugar, supone un punto importante de cristalización —por usar un término «estético» que le era familiar— de las imágenes fundamentales que pueblan su pensamiento filosófico, su crítica estética y, en general, su visión de la historia y de la barbarie de la civilización contemporánea.

Perseguido por su origen judío, exiliado político y apátrida en la Europa de los regímenes totalitarios, Benjamin fue un emigrante clandestino «en su última frontera»,[2] la francesa, ocupada en aquellos momentos por los nazis y por la que pasó, o intentó pasar, ilegalmente, en la noche del 25 de septiembre. Sus dificultades como emigrante y apátrida pueden parecer contradictorias con su nacimiento en el Berlín de finales del siglo XIX (el 15 de julio de 1892) y con su infancia, que transcurrió en el elegante barrio de Charlottenburg, de población mayoritariamente judía, «iluminado» también por la llegada de numerosos inmigrantes judíos procedentes de Rusia después de la Revolución de Octubre de 1917. El origen judío y la inspiración marxista e inconformista del ambiente cultural de su formación juvenil, que reconstruyó en el célebre, delicadísimo y melancólico mosaico de recuerdos de su *Infancia en Berlín hacia 1900*,[3] no solo marca su posición como ferviente y prolífico intelectual del siglo XX, sino también, más tarde, con el auge del nazismo en Alemania (1933), su trágico destino como exiliado, del que su suicidio constituye un triste epílogo.

Benjamin muere con tan solo cuarenta y ocho años, ya con graves problemas en el corazón y agotado por las dificultades y fracasos padecidos en los difíciles años de estudio en el exilio. Tras un vagabundeo por Europa

—Capri, Ibiza, San Remo, Moscú, Dinamarca, París— que lo debilitó físicamente y en el que subsistió en condiciones económicas miserables, ayudado por familiares y amigos y con escasos ingresos fruto de sus colaboraciones con revistas alemanas, bolcheviques o para emigrantes políticos, en 1939 decidió establecerse definitivamente en París, «la capital del siglo XIX»[4] y su ciudad de adopción, ya convencido de solicitar la ciudadanía francesa. A pesar de que los acuerdos de aquel año entre Hitler y la Rusia soviética daban pie a la desconfianza y la desilusión, Benjamin confió ingenuamente en la capacidad de las izquierdas europeas para mantener a raya la barbarie fascista. En 1939, el estallido de la guerra lo sorprendió en Francia: como judío apátrida, fue deportado a un «campo de trabajo voluntario» en Nevers, donde pagó un alto precio —no solo económico, sino también en salud— para obtener un visado de inmigración turística para Estados Unidos. Pero la ocupación nazi de Francia en junio de 1940 fue la que lo llevó a una fuga desesperada hacia el sur: su idea era atravesar España para llegar a Portugal, donde iba a embarcarse hacia Estados Unidos, siguiendo los pasos de sus colegas y amigos Theodor L. W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse, que ya habían emigrado a partir de 1936.

La vida de este ilustre náufrago del siglo XX, *flâneur* melancólico de una Europa en sus tiempos más oscuros, es la de un errabundo paseante por la línea temporal que separa el largo siglo XIX burgués y el rimbombante siglo XX del tardocapitalismo, las masas proletarias y las guerras totales.

Pero también podríamos decir que, más que una línea temporal a caballo entre los siglos XIX y XX, la *pequeña historia* del filósofo alemán parece condensar, en el reducido espacio de su biografía, las dinámicas y los eventos de la gran historia de su época. En este sentido, el *pasaje* entre los dos siglos se nos presenta como un territorio inconexo, incierto y nebuloso, sacudido por eventos repentinos, nunca lineales ni pacíficos, sino potencialmente impregnados de un futuro que llegará a contradecirlos. En su errar por este espacio incierto, la mirada crítica de Benjamin es capaz de discernir, antes y con más claridad que otras, las señales de la

transformación de la historia. Observador sensible, «sismógrafo» de las vibraciones que preceden los movimientos subterráneos del presente, el filósofo nos presenta el cambio de siglos como un montaje de apariciones instantáneas, de movimientos repentinos, de quiebros, renovaciones, súbitas pequeñas catástrofes que destruyen el pasado y favorecen la llegada imprevisible de un futuro que flota sobre las ruinas como el mesiánico *Angelus Novus* de la célebre pintura de Paul Klee (1920).

Vagabundo errante del pensamiento, náufrago de la historia, Walter Benjamin fue así desde el principio de su complicada carrera y de su trabajo como «pensador en desgracia».[5] Para no doblegarse ante los reveses económicos y la discriminación, Benjamin se convirtió en un emigrante entre las disciplinas más diversas, y lo fue incluso por encima de su carácter de emigrante por el continente europeo. Esta *flânerie* intelectual le valió a posteriori la paternidad, junto a otros pensadores, de algunas teorías en el área interdisciplinar de los *Cultural Studies* (estudios culturales), conocidos en aquella época como «Ciencias del espíritu» (*Geisteswissenschaften*). Su exploración paso a paso de los límites entre diversas disciplinas revela también la naturaleza «simultánea» de los diferentes objetos de estudio que forman parte del espacio propio de la «filosofía de la cultura» de Benjamin. Eliminada la rigidez lineal del esquema teórico tradicional, eliminado**[5]** en consecuencia el factor causal del tiempo como coordenada dominante de los procesos del conocimiento humano, la historia se presenta ante la mirada singular de este pensador como el «borde coloreado de una simultaneidad cristalina».[6]

La biografía y la obra en Benjamin, aún más que en otros filósofos de los tiempos oscuros en Alemania y Europa de principios del siglo XX, se entrelazan en una suerte de afinidad electiva trágico-romántica. En respuesta a la «decadencia» de los *tiempos modernos*, pequeños y grandes desastres —económicos, políticos, sociales, históricos— producen una atracción común y generalizada entre los intelectuales por la fragmentación, la dispersión y la discontinuidad temporal del conjunto, tanto en el plano biográfico como en el literario, especulativo y artístico.

Benjamin, más que otros, padeció durante mucho tiempo la exclusión de la categoría de filósofo en un sentido estricto, puesto que su producción más formalizada desde el punto de vista abstracto y conceptual ni fue demasiado sistemática ni demasiado profusa si tenemos en cuenta, en términos meramente cuantitativos, el número de obras que publicó en vida, así como el hecho de que carecieran tanto de carácter programático como de aire de grandes manifiestos filosóficos. La obra de Benjamin se presenta, en cambio, como una vasta y diversa colección de escritos: brevísimos ensayos de crítica literaria y artística, artículos o reseñas en revistas; una escritura fragmentada en la que algunas piezas alcanzan mayor difusión o fama que otras debido al entusiasmo que despiertan en colegas y amigos, o por la crítica o en ediciones póstumas. Entre sus obras encontramos incluso algunas intervenciones radiofónicas. Sus textos teóricos sistemáticos son escasos, y su relación con las editoriales se vincula a las desafortunadas vicisitudes de su «no carrera» académica. Esta exclusión[6] puede considerarse ahora cosa del pasado gracias a la reciente reevaluación de la obra de Benjamin y a su consensuada inclusión en el grupo de pensadores que supieron «prever» las transformaciones históricas y culturales del siglo XX.[7]

Caminando por las grandes ciudades, y particularmente por el Berlín de su infancia y el París de su madurez filosófica, la mirada curiosa de Benjamin se posa distraídamente sobre la realidad que le rodea y capta una miríada «fantasmagórica» de detalles, formas y citas que terminarán por formar sus «imágenes que piensan» (*Denkbilder*) dispersas en los miles de páginas de sus escritos. El *flâneur* Benjamin se convierte en un trapero, un recolector de despojos, un archivador de reliquias; aquel personaje típico en el paisaje metropolitano de finales del siglo XIX que en el discurso del filósofo se convierte en la figura metafórica más eficaz para representar la obra del erudito en busca de respuestas entre los restos dispersos de su época.

Esta doble figura (el paseador distraído y el trapero que recoge despojos, desechos y fragmentos) la hereda Benjamin del ejemplo de

Charles Baudelaire, una de las personalidades más geniales del siglo XIX, a la que el filósofo se sintió muy afín, hasta el punto de considerarlo el primero en narrar poéticamente las transformaciones de su época mediante los «verdaderos» protagonistas: los marginados de la sociedad francesa de los siglos xviii y XIX, los «vencidos». Benjamin no solo hereda del poeta francés su interés por los detalles periféricos de la realidad y, en particular, por los desechos, los residuos, las ruinas, todo aquello que va quedando atrás, abandonado sobre el terreno de la historia, en la ilusoria carrera de la civilización hacia el progreso positivista de la modernidad. También elabora, partiendo del ejemplo de Baudelaire, un método propio de observación de la realidad, de reflexión y de práctica de la escritura crítica y filosófica: la predilección por el fragmento, por el apunte y, sobre todo, por la cita; todo ello implica la necesidad de practicar una especie de «montaje literario» del pensamiento.

La escritura filosófica que nace del paseo distraído entre las imágenes del pensamiento como «esa calzada que atraviesa su cada vez más densa selva virgen interior»[11] se hace evidente a partir de la reconstrucción de los fragmentos diseminados en los numerosos cuadernos y libretas de apuntes que constituyen el patrimonio documental —disperso, en buena parte— del filósofo-coleccionista-bibliófilo. En los años más productivos de su vida, aquellos que coincidieron con la inestable República de Weimar (1919-1933), Benjamin adoptó el estilo surrealista, caracterizado sobre todo por el montaje de textos e imágenes aparentemente inconexos entre sí, vinculados por asociaciones alejadas de la racionalidad y la lógica. Su intención explícita era la de producir en el lector-espectador el mismo efecto de «extrañamiento» que provocaban las formas de la vanguardia artística, y en particular el cine, su principal ámbito de reflexión y crítica. La capacidad del texto para provocar un «salto» en el lector respecto al objeto en cuestión, para Benjamin, debe ser tal que provoque en él una reflexión *crítica* en su enfrentamiento con la realidad que lo rodea, de la que proviene el material del que se habla y sobre la que el texto filosófico intenta abrir nuevas vías de interpretación. Si intentamos rastrear las huellas de este «trapero» de la cultura del siglo XX, podemos identificar al menos

tres grupos temáticos de textos publicados de forma dispersa en revistas y periódicos y reeditados póstumamente en antologías y colecciones que se han ido reordenando con el tiempo.

> Un Benjamin crítico literario y filósofo del lenguaje: el ensayo *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* (1916); la tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919), que será el núcleo a partir del que se desarrollará el complejo volumen *El origen del «Trauerspiel» alemán* (1928); *La tarea del traductor* (1923); los ensayos monográficos *«Las afinidades electivas» de Goethe* (1924), *Hacia una imagen de Proust* (1929), *Karl Kraus* (1931), *Franz Kafka* (1934) y *El autor como productor* (1934, publicado póstumamente). Forman parte de estos textos o hacen referencia a ellos numerosos artículos y comentarios publicados en revistas especializadas y periódicos.
>
> Un Benjamin filósofo de la historia y pensador del materialismo histórico: *Hacia la crítica de la violencia* (1921); *Excavar y recordar* (1932); *Experiencia y pobreza* (1933); *Imágenes que piensan* (1933); *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Leskov* (1936); *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (1939);[12] *Tesis sobre la historia* (1939-1940, póstumo). Se puede considerar que forman parte de este microcosmos otros textos menores, reflexiones dispersas, apuntes y aforismos de tipo sociológico de los que se deducen algunos de los principios esenciales del peculiar materialismo histórico mesiánico de Benjamin.
>
> Un Benjamin filósofo estético y teórico de los medios: *Pequeña historia de la fotografía* (1931); *Teatro y radio* (1932); *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935-1939); *¿Qué es el teatro épico?* (1939); *Libro de los pasajes* (1939-1940). Dentro de la teoría estética y de los medios se integrarían también algunos de los textos redactados para la participación de Benjamin en ciertos programas radiofónicos, además de la amplia y particular serie de reseñas de catálogos, atlas y libros ilustrados —algunos infantiles—, así como de películas y otras obras cinematográficas.

Forman parte de cada uno de estos grupos temáticos, como se ha dicho, una gran cantidad de escritos y apuntes —considerando tanto los póstumos como los incompletos— que, de acuerdo con la práctica benjaminiana de la colección de fragmentos y de la diseminación de conceptos, migran de un grupo a otro. Esto explica por qué, más allá de ofrecer una orientación cronológica de referencia que sin duda resulta útil como guía, la producción de Benjamin no se nos presenta como resultado de una trayectoria «evolutiva» lineal de su pensamiento.

Por estos motivos, el texto que sigue intentará extrapolar de estas tres macroconstelaciones textuales las imágenes más originales del pensamiento de Benjamin, en particular de las décadas de 1920 y 1930. En este período

es cuando surgen sus más estrechas amistades, fundamentales para su prolífica reflexión: entre otras, la que lo unió con el historiador de la mística judía (la cábala) Gershom Scholem, o la del filósofo de la utopía comunista Ernst Bloch, o la de los filósofos marxistas de la escuela de Fráncfort Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, o la del dramaturgo Bertolt Brecht.

Por último, no menos importantes son las relaciones amorosas que mantuvo primero con Dora Kellner, su esposa desde 1917 y madre de su único hijo, Stefan, y más tarde con la cineasta vanguardista soviética Asja Lacis, además de una serie de subterráneas «afinidades electivas» con diversas intelectuales y artistas de los círculos que frecuentó durante sus viajes por Europa.

Se analizarán, en primer lugar, los principios fundamentales de su teoría del lenguaje y de la literatura; la concepción de la historia y, en consecuencia, el peculiar historicismo mesiánico benjaminiano del que derivan la teoría sobre la historicidad de la experiencia y de la cultura y su concepción de la dialéctica (de la que a su vez emanan su vivencia del *shock* y el concepto de imágenes dialécticas); el concepto de *aura* y los elementos constitutivos de lo *aurático* en su personal teoría del arte; la reflexión sobre la fotografía y el cine y la definición de una teoría estética y de los medios centrada en los elementos específicos de la modernidad. Finalmente, se dará espacio al grupo de conjeturas, prácticas y principios filosóficos y críticos esbozados, pero no finalizados en los dos últimos años de su vida, cuando la especulación teórica y la escritura se convirtieron para él en auténticas formas de resistencia frente a la barbarie de la historia.

Este volumen intentará tratar cada concepto de forma transversal a sus apariciones textuales en el arco de la producción general del autor, ajustando así *benjaminianamente* la exposición cronológica lineal según convenga a las exigencias específicas de la exposición.

La andadura filosófica de un hombre de letras

> Era de mediana estatura, muy delgado, tanto en aquella época como todavía muchos años después; vestía de un modo acentuadamente poco llamativo y se mantenía de ordinario ligeramente inclinado hacia delante. […] Su modo de andar poseía una peculiaridad inconfundible: era lento y algo envarado, como tanteando cada paso, cosa que cabe atribuir tal vez a su miopía. No le gustaba andar deprisa […]. Muy a menudo se detenía mientras continuaba hablando. Resultaba fácil reconocerle de espaldas; y esta particularidad de su manera de andar habría de acentuarse con el transcurso de los años. Bajo la frente destacaban sus gafas, de gruesos cristales, que se quitaba con frecuencia mientras hablaba, descubriendo así sus impresionantes ojos azul oscuro.

Así describe Gershom Scholem a Walter Benjamin en el texto que dedicó a su amistad. Y luego prosigue:

> El primer rasgo de Benjamin que me llamó la atención […] era que durante la conversación jamás permanecía tranquilamente sentado, sino que enseguida comenzaba a pasearse por la habitación mientras formulaba sus frases, deteniéndose de pronto ante su interlocutor para, con una entonación singularmente intensa, manifestar su punto de vista o sugerir otras posibles posturas, por así decir, a título experimental. Fijaba entonces su mirada, los ojos muy abiertos, sobre el interlocutor, si se encontraba a solas con él […]. Esta fijeza de la mirada contrastaba mucho con la vivacidad de sus gestos.[8]

En sus «mejores fotografías», el filósofo alemán aparece a menudo retratado en una versión actualizada de la pose del famoso *El pensador de* Rodin: con la mano apoyada en la frente y la mirada intensa, escrutadora.

Estas fotografías lo muestran en París, la ciudad del flâneur baudelairiano,[9] concentrado en el estudio en la Biblioteca Nacional de Francia, que será testigo de las elaboraciones inéditas a las que darán lugar sus reflexiones. La novedad respecto a la postura de la famosa escultura —la mano en la frente, las gafas, el ambiente bibliotecario— revela la transformación del hombre de letras moderno: de la meditación pura de la época clásica a la especulación «experimental» de la época técnica.

No es casualidad que la primera impresión y la experiencia cotidiana de Scholem con el cuerpo pensante del filósofo reafirme la *afinidad* epistemológica existente entre la forma y el ritmo de sus andares, la articulación curiosa y precisa de su mirada (Benjamin, como se ha dicho, era miope) y la singular formulación de su pensamiento filosófico sobre la modernidad que lo rodeaba.

Este modo de pasear, típico del dandi o del bohemio, «a medio camino entre avanzar y callejear», según su amigo Max Rychner, la observación distraída y penetrante revelan en Benjamin la nostalgia de una sociedad y una época casi extintas. El siglo XIX de los *hommes de lettres* ha sido ya sobrepasado por el ruido y la velocidad de la metrópolis industrial. Benjamin, sin embargo, mantiene aún los andares reflexivos de los últimos hijos con rentas garantizadas de las familias de la clase alta de una burguesía en declive. Es de esta forma, entre los *pasajes* decimonónicos y la velocidad de la metrópolis francesa, como el pensador moderno se dedica a la especulación filosófica. Sin tener que apretar el paso.[10]

Genealogía de un pensador en/de la desgracia

No se pueden recorrer los tortuosos caminos de la producción filosófica de Benjamin sin tener en cuenta el «elemento de la mala suerte»[13] y sin imaginar que un pensamiento con tantas idas y venidas debía guiarse, podríamos decir, con una brújula en mal estado.

Desde el principio de su formación intelectual —que según el propio Benjamin tiene su origen en la fértil imaginación fantasiosa del pensamiento infantil—, el joven Walter convive literalmente con una especie de *alter ego* malicioso y maligno, salido directamente de las fábulas y cuentos de hadas de la tradición alemana que su madre, Paula, tan bien conocía y que se encargaba de transmitirles.

Se trata del señor «jorobadito», al que su madre llama «el Torpe», una figura de cuento de hadas que aparecía, como menciona el propio Benjamin,[14] en la famosa colección de poesía popular Des *Knaben Wunderhohn*. Este «hombrecillo jorobado» es el espíritu travieso que desordena las cosas en la mesa en la que el niño Walter y el erudito Benjamin intentan poner orden en sus papeles, ya sean los del juego infantil o los de la especulación filosófica de la vida adulta.

El efecto sobre Benjamin de este sentirse constantemente bajo la vigilancia del «jorobado» es la pérdida de la proverbial brújula que, como se ha dicho, provoca la dispersión científica de su pensamiento entre diversas disciplinas, su continuo ir y venir de filósofo errante. De hecho, si nos fijamos, la acción de este duende «Torpe» que sabotea a Benjamin se revela, en primer lugar, en su desalentadora relación con la academia formal, en esa capacidad suya por encontrarse siempre «fuera de lugar»[15],

como ocurre también en una de sus últimas y más desafortunadas decisiones, la de permanecer en París durante el verano de 1940. Y luego, en los papeles de trabajo del filósofo, el autor es blanco continuo de las bromas del pequeño espíritu, donde aparece el carácter «torpe» o despistado del *alter ego* benjaminiano: en su escritura filosófica aforística, «intermitente», «por imágenes».

Así, reconstruir las fases y los contenidos del prolífico pensamiento de Benjamin significa extraer de un «montón de pedazos» una imagen tan completa como sea posible de la «marmita» rota que contenía la sustancia, la «sopita» de su filosofía[16]. Volveremos a esta imagen más adelante, cuando esta ya se ha insertado tan profundamente en la mente del niño espantado por tanta mala suerte que se ha convertido en una de las figuras paradigmáticas del modo de pensar y del método especulativo del adulto.

Antes de llegar al punto culminante de la tragedia entre 1933 y 1940, el «factor mala suerte» en la vida de Benjamin se presenta en la primera juventud de dos formas y en dos momentos fundamentales en su formación, relacionados entre sí. El primero inaugura, «desgraciadamente», la relación entre su *pequeña historia* de joven europeo de veintidós años y la gran historia del siglo. En 1914, como le sucede a una generación entera de muchachos, también Benjamin debe lidiar con la rápida secuencia de agresiones en el tablero de ajedrez geopolítico europeo que llevarán rápidamente al estallido de la Primera Guerra Mundial. *Implicado* en el observatorio más complicado y peligroso de los acontecimientos en curso —el alemán, en el que muchos intelectuales a los que aprecia y académicos a los que conoce se posicionan pronto a favor de la declaración de guerra a Francia—, Benjamin teme el desarrollo impredecible y la propagación repentina del terror en una Europa que no está preparada para tanta violencia, después de cien años de paz continental. Sigue un período de silencio literario casi total, roto apenas por unas pocas excepciones, que parece coincidir con las condiciones de millones de soldados en las trincheras europeas frente a «una de las experiencias más atroces de la historia universal», de la que «las gentes volvían mudas del campo de

batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable».[17]

Benjamin consigue librarse del servicio militar fingiendo, según parece, ciática, y permanece en Alemania, donde continúa con sus estudios hasta 1917, cuando, ya casado con Dora, se muda junto con ella a la neutral Suiza, primero a Zúrich, luego a Saint Moritz y finalmente a Berna. Las atrocidades de la guerra, pero sobre todo la maltrecha economía del Estado y las restricciones culturales de la situación bélica llevan a Benjamin a buscar en otro sitio el espacio para concluir sus estudios universitarios, bajo la presión de los continuos reclamos en Alemania para que repita las visitas médicas para el reclutamiento.

Esta elección lo aísla del mundo académico alemán, basado todavía en un sistema de relaciones intelectuales entre la eminente personalidad del profesor —el maestro— y el destino académico del investigador que recogerá el testigo de su cátedra —el joven discípulo—. Cuando, ya graduado, Benjamin regresa a Berlín en 1920, ha tenido que enfrentarse a adversidades académicas varias veces y en diferentes etapas: entre 1912 y 1913 se mueve frenéticamente entre las universidades de Berlín y Friburgo, inscrito en la primera, pero frecuentando las clases de filosofía de ambas, leyendo a Kant y a Kierkegaard. Entre 1916 y 1917, en cambio, prosigue sus estudios en Múnich, donde se apasiona por la fenomenología de Moritz Geiger, la teoría del arte de Alois Riegl y la filosofía de la historia de Franz Joseph Molitor. Kant vuelve a convertirse en el objeto principal de sus lecturas cuando se instala con Dora en Berna; a ello suma, tras el encuentro con Gershom Scholem, las reflexiones de este sobre mística judía, y lee a Aristóteles, Bergson y Hegel. En junio de 1919 se doctora con una tesis sobre 27 *concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*.

Con este trabajo obtiene una *summa cum laude*, pero este éxito no le ofrece los resultados esperados cuando regresa a Alemania. La academia de su país no acoge con agrado el enfoque «original» con el que Benjamin se acerca a la gran tradición literaria nacional (el estudio se ocupa, en particular, de Novalis y de Friedrich Schlegel), y tampoco ayuda el delicado

contexto de aquel momento, con el fin de la guerra y la derrota histórico-política del Imperio alemán. Además, Benjamin no parece particularmente preocupado por evitar enemistarse con las personalidades académicas encargadas de decidir acerca de su candidatura a cátedra. Su siguiente obra, el ensayo *«Las afinidades electivas» de Goethe* (1924), destaca por mantener el mismo enfoque crítico estético, y no escatima recriminaciones a la posición oficial sobre el escritor y sobre la tradición literaria alemana. En el mismo período se le ocurre la idea de un texto que pretende proponer como tesis de habilitación en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Fráncfort. Se trata del magnífico *El origen del «Trauerspiel» alemán* (1928).

Antes de empezar a extraer de estos textos los elementos que nos servirán para reconstruir el pensamiento del filósofo, valga, para explicar lo desafortunado e infructuoso de sus intentos de entrar en la academia, el comentario al ensayo sobre Goethe con el que Hugo von Hofmannsthal, director de la revista *Neue Deutsche Beiträge*, acogió la lectura del texto y decidió su publicación (en dos entregas en 1924); dijo que se trataba de un ensayo «absolutamente incomparable».

La originalidad formal y la singularidad interdisciplinaria que caracterizan positivamente los textos de este joven «autor totalmente desconocido»[18] se vuelven, sin embargo, en contra de Benjamin en el sistema académico alemán, marcado por una rígida subdivisión curricular racionalista y positivista.

Y la rigidez normativa no era lo único que caracterizaba el funcionamiento del sistema universitario alemán. En los años de la guerra y también tras el regreso de Benjamin desde Suiza y la crítica estabilización de la Alemania de Weimar, el peso del estigma judío en la sociedad no se había reducido en absoluto. La integración en la sociedad alemana e incluso la participación y el sacrificio de una generación de jóvenes judíos alemanes en las filas del ejército que libró la guerra no habían servido para garantizar a la comunidad judía —y aún menos a alguien que, como Benjamin, había sido exonerado del servicio militar y que era un *outsider*

académico— un acceso en igualdad de condiciones a carreras y posiciones sociales en la posguerra. Y mucho menos a aquellas posiciones que garantizan a quien las ocupa el reconocimiento académico y la autoridad social propios, en el tejido de la alta burguesía tradicional, de la élite cultural.

Así, contradiciendo en parte lo que habíamos afirmado antes sobre el autosabotaje de su *alter ego*, se podría tal vez creer que, en comparación con el escepticismo alemán respecto a los judíos —que empieza ya a tomar la forma de un auténtico antisemitismo—, el papel antipático del «jorobado» torpe no fue tan determinante, al fin y al cabo, en las dificultades que encontró el filósofo para desarrollar sus proyectos como lo había sido para arruinar los del Walter niño años atrás. No obstante, Benjamin, «sobresaltado ante un montón de pedazos», las trizas de la fama y del éxito académico frustrado, se sabe observado en todo momento por el «jorobado», que va un paso por delante de él y que sigue manipulando la brújula que debería guiarlo.

Cuando, en la década de 1930, Benjamin escribe a su hijo Stefan, se da cuenta de que el «Torpe» sigue todavía allí, «delante del costurero, inclinado sobre mi cajón», aunque ahora, prosigue el filósofo, ya a merced de la amenaza nazi, «ha terminado su labor».[19]

La escuela de Fráncfort: lugar metonímico del pensamiento crítico

En la expresión «escuela de Fráncfort» conviven la indicación del espacio clásico de la reflexión filosófica («escuela») y el principio teórico de esta. Es decir, con «escuela de Fráncfort» se quiere dar a entender tanto la *teoría crítica* (como amplio y articulado análisis interdisciplinar de las contradicciones de la sociedad presente), como los miembros que la desarrollan y el Instituto de Investigación Social que la acoge (el Institut für Sozialforschung) en la Universidad Johann Wolfgang Goethe en Fráncfort del Meno.

Esta escuela se formó en 1922 a partir del Instituto para el Estudio del Marxismo fundado por Félix Weil (1898-1975). La escuela se constituyó enseguida como un versátil espacio de reflexión socioeconómica-cultural. Se adhirieron a ella intelectuales del calibre del historiador marxista Karl Grünberg (1861-1940), el economista Friedrich Pollock (1894-1970), y, sobre todo, los filósofos Theodor L. W. Adorno (1903-1969) y Max Horkheimer (1895-1973). Una segunda oleada de intelectuales se unió a la escuela a principios de la década de 1930, entre los que destacaban Herbert Marcuse (1898-1979), Erich Fromm (1900-1980) y el propio Benjamin. A pesar de la variedad de temas que se estudiaron en la escuela[21] y de la informalidad institucional del grupo, sí se compartían ciertos principios filosóficos y ciertas coordenadas histórico-sociales.

Sobre el plano histórico-social, la escuela de Fráncfort se enfrenta a las condiciones estructurales de la afirmación de la sociedad industrial moderna y a las dinámicas del poder contingente. En oposición al pensamiento positivista de la ciencia moderna, la *teoría crítica* se opone a la ruinosa tecnificación del mundo y a la marcha hacia la total alienación, la

entrega absoluta de la existencia al trabajo industrial y de la libertad a los regímenes autoritarios que la mantienen como rehén, reduciendo la humanidad a una masa informe heterodirecta.

En el plano teórico y filosófico, el pensamiento de la escuela se basa en la teoría político-económica de Karl Marx y en la tradición dialéctica hegeliana, pero lo hace con una evidente relectura en clave negativa: es decir, la dialéctica, a pesar de ser un instrumento de comprensión de la realidad muy válido, no es capaz de «conciliar» los opuestos que la conforman (tesis *vs*. antítesis = síntesis). Más bien sirve para revelar la *desarmonía* y las *contradicciones* insalvables presentes en el mundo, frente al cual la filosofía solo puede seguir aspirando a un cambio radical y *revolucionario* en su intento de resolver la no-coincidencia entre razón y realidad.

La teoría crítica es un pensamiento utópico-pesimista: pesimista porque es consciente de las contradicciones existentes; utópico porque se extiende hacia un ideal de una humanidad futura libre y de una sociedad más igualitaria, posibilidad en cierto modo improbable dada la aceptación del tardocapitalismo que ha fagocitado también las expresiones culturales, estéticas y sociopolíticas (Adorno, *Dialéctica negativa*, 1966). La posición general materialista de la escuela de Fráncfort se presenta, así, como la única capaz de contrarrestar las ilusiones totalizantes de los diversos «-ismos» (enciclopedismo, racionalismo, positivismo y, obviamente, totalitarismo), en función de un futuro de liberación, de desalienación de la humanidad respecto a la autoridad y a los ordenamientos sociales (*Estudios sobre autoridad y familia*, 1936), respecto a la dependencia de una industria cultural masificada (Horkheimer-Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 1947), y respecto a las vejaciones del trabajo industrial, del que el comunismo soviético ha sido, hasta el momento, una primera advertencia sobre la «revolución fallida».

También el psicoanálisis de Sigmund Freud se convierte en un nodo teórico central para los miembros de la escuela, especialmente para Marcuse y Fromm, que reflexionan sobre las formas del poder y su funcionamiento (individual y colectivo). Los temas de la «búsqueda del placer» y de la *libido* son asimismo leídos desde una óptica marxista, como satisfacción consumista y fetichista de las necesidades culturales de las masas.

En la atmósfera *crítica* de la escuela se producen desde el principio teorías y nacen corrientes que, si bien se consideran parcialmente agotadas en la década de 1970, son claros antecedentes —o incluso se mantienen hoy en día como bases— del pensamiento *crítico* contemporáneo. En particular, cabe destacar la entidad teórico-cultural de los estudios sobre arte, sobre estética y sobre los medios en la sociedad industrial de masas, estudios que tienen en Benjamin a su mayor promotor entre los años 1935 y 1939 (La *obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*).

Como espacio metonímico de la teoría crítica, la escuela de Fráncfort se mantendrá incluso durante el auge del régimen nazi, cuando muchos de sus miembros se han exiliado en Estados Unidos. Tras pasar por Ginebra y París, gran parte del grupo de Fráncfort termina refugiándose en Nueva York, y conserva su objetivo crítico originario y su mirada *negativa* sobre los acontecimientos históricos.

Mesianismo y marxismo: los fantasmas que deambulan en el pensamiento benjaminiano

Es en esta primera fase, marcada por el *shock* de la guerra, cuando Benjamin se forma en diferentes escuelas teóricas y absorbe las reflexiones intelectuales de las diferentes personalidades con las que se cruza en varios lugares. Autor prolífico desde los años de secundaria, en 1912 empieza a desarrollar, en forma de ensayos y consistentes aportaciones teóricas, los nodos alrededor de los cuales se expandirá la compleja «constelación» de su pensamiento.

La de «constelación» es una de las «imágenes que piensan» de Benjamin, y merece una brevísima descripción, precisamente porque refleja literalmente el procedimiento especulativo del filósofo y marca la forma de su producción escrita. Entre las muchas figuras que pueblan el universo benjaminiano, la de la constelación es una de las más imaginativas y convincentes: representa de forma muy visual la tensión relacional entre las ideas y los conceptos respecto a la verdad a la que tienden. En otras palabras, la verdad filosófica debe entenderse como una constelación astronómica, en el interior de la cual se encuentran diversas agrupaciones, más o menos densas, de estrellas. Estas representan a las ideas, entre las que se producen tensiones filosóficas que las relacionan dentro de los conglomerados más complejos y variables que son los conceptos. Podemos ya, entonces, adentrarnos en la primera fase especulativa del autor, que se sitúa entre el año de su matriculación en la Universidad de Berlín (1912) y el del inicio de sus viajes europeos tras el fracaso de su carrera académica, alrededor de 1924. En este período es especialmente fuerte el interés por el estudio de la literatura, con un acercamiento que en Benjamin mezcla de forma peculiar la filosofía del lenguaje y la teoría estética, ambas fuertemente marcadas por la persistencia de las bases de su cultura judía de origen y por el mesianismo teológico que la acompaña. El objetivo de esta

formación es el de convertirse, como afirma en una carta a su amigo Scholem, en el «crítico más importante de la literatura alemana»[20], aunque, como *homme de lettres* del siglo XIX, no pretende —o, como se verá, no todavía— desarrollar su carrera en el sentido utilitarista propio de la sociedad burguesa.

La guerra y el traslado a la Suiza de los pacifistas y antimilitaristas le dan la oportunidad de conocer el pensamiento marxista, articulado en una mezcla de principios histórico-sociales y de prácticas artísticas vanguardistas, que mantendrá hasta el fin de su vida. Esta segunda fase comprende desde 1924-1925, cuando conoce en Capri a la cineasta letona Asja Lacis, hasta 1933-1935, el primer momento en el que el viaje deja de ser el proceso epistemológico de un *homme de lettres* libre del siglo XIX para convertirse en un exilio forzado en la época de los fascismos totalitarios.

A lo largo de este período conoce (1929) y empieza a frecuentar al dramaturgo marxista Bertolt Brecht, con el que el intercambio teórico resulta determinante para establecer el pensamiento materialista de Benjamin, al menos por lo que respecta a la *teoría crítica* marxista de la escuela de Fráncfort. En la década de 1930 confluyen en esta institución personalidades influyentes del mundo académico y de la *intelligentsia* anticapitalista y antiburguesa alemana, entre las que destacan Theodor Adorno —uno de los que rechazaron la candidatura de Benjamin en la Universidad de Fráncfort—, Max Horkheimer, Erich Fromm y Herbert Marcuse.

El escenario que estimula y hace madurar el pensamiento de Benjamin, fijando algunas de las imágenes más productivas de su filosofía, es el de conflicto intelectual entre las corrientes *críticas* del marxismo y el conjunto de expresiones literarias y artísticas que intentan socavar y sacudir la sociedad paralizada por la crisis en curso en la Alemania de Weimar.

Es en la contaminación entre el mesianismo y la teoría materialista marxista donde se funda, por tanto, la relectura de la obra de Benjamin,

desde su recuperación. Durante los años de la segunda posguerra, los dos principales editores de su producción —los amigos y colegas Adorno y Scholem— empiezan a organizar los textos, configurándolos según la afinidad que cada uno de ellos tiene con esos dos polos de la dialéctica benjaminiana: la *teoría crítica*, por un lado, y la *doctrina mesiánica*, por otro. Ambos, sin embargo, igualmente convencidos, como se verá a continuación, de algunos resultados «extremos» del pensamiento del filósofo con motivo de la influencia de Bertolt Brecht.

A ellos se debe, en consecuencia, el esfuerzo de haber recompuesto la marmita-obra recogiendo por todas partes los pedazos-fragmentos.

Las «afinidades electivas» entre la palabra y el mundo. Benjamin, crítico literario

Los primeros escritos del joven Benjamin son indudablemente la parte más oscura de toda su obra y, según muchos críticos, se caracterizan por estar entretejidos con referencias no siempre explícitas, a menudo evocativas, y, en su densidad literaria, oníricas y poéticas.[22] Según Arendt,

> poseía una gran erudición, pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no le atraía mucho la religión pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica por la que el texto en sí es sagrado, pero no era teólogo y no sentía un interés particular por la Biblia; era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que consistiera solo en citas; fue el primer alemán que tradujo a Proust (junto con Franz Hessel) y St.-John Perse, y antes de eso había traducido los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, pero no era traductor; revisó varios libros y escribió un número de ensayos sobre escritores vivos y muertos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador, ni literario ni de ningún otro tipo: trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo[23].

Vemos que esto es cierto incluso si nos fijamos en sus textos más tempranos, en los que empieza a hilvanar su sistema compuesto de filosofía del lenguaje y teoría del lenguaje y que desemboca en el ensayo *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre* (1916, póstumo), el

más nítidamente inspirado en el elemento teológico de la tradición judía. Desde pequeño, cuando estudia en la escuela Friedrich Wilhelm en Berlín, Benjamin, como muchos de sus compañeros, tiene que establecer una difícil relación entre las tendencias reformistas de la educación oficial y de los movimientos juveniles en boga y la tradición judía de sus orígenes. En su propia asimilación social en el barrio burgués de clase alta de Charlottenburg, la familia Benjamin encarna esta condición estereotípica de los judíos en la Alemania de Guillermo II: en el «umbral» entre dos mundos que se perciben como opuestos (la tradición judía y la cultura alemana).

Activo en la *Jugendbewegung*, el «movimiento de la juventud» que pretendía renovar la pedagogía y la cultura, Benjamin empieza este proceso de «mediación» entre las bases del judaísmo y el empuje reformador del siglo, que lo marcará para toda la vida y durante toda su producción. Con el inicio de la guerra, sin embargo, se aleja del movimiento inspirado por Gustav Wyneken, al que acusa de haber traicionado los ideales de fraternidad y solidaridad de grupo y haberse orientado a la adhesión a la guerra de trincheras. El joven estudiante de filosofía que lee a Kant, Kierkegaard y Hegel se concentra a partir de 1916 en la literatura romántica alemana, a la que sigue la fascinación por ciertas figuras concretas de la estética franco-alemana (Goethe, Proust, Kraus, Kafka, Leskov, Baudelaire), pasando por temas más «modernos» relativos a los resultados prácticos y políticos de la actividad intelectual del narrador/traductor/crítico.

Es durante estos años en los que, según Scholem, se desarrolla en él la propensión a una crítica en la que su pensamiento pudiera «cristalizar» mejor que en producciones originales o en ensayos que puedan reconocerse como exclusivamente filosóficos. Un caso ejemplar de esta fase experimental lo representa su análisis lingüístico de la edición en cinco tomos de los discursos del Kaiser Guillermo II, que Benjamin leía a sus amigos acompañando la lectura de comentarios magníficos y originales con los que «nos hizo percibir de manera diáfana la completa estupidez "guillermina"».[24]

Además de la referencia mesiánica al tema de la redención a través de la lengua y del arte de la pasividad del mito y del estoicismo del espíritu de resignación cristiana, Scholem subraya cómo precisamente la relación teológica existente entre los judíos y el lenguaje en el milenario estudio de los textos sagrados constituye uno de los fantasmas teóricos que empujan a Benjamin a preparar las nociones sobre el lenguaje en el comentario y la crítica. Esto se puede comprobar en la vasta producción de reseñas y artículos que escribe para las revistas con las que colabora: *Archiv für Sozialwissenschajten und Sozialpolitik* (Archivo de ciencias sociales y política social); la sección cultural del *Frankfurter Zeitung; Literarische Welt* y la revista francfortesa *Zeitschrift fiir Sozialforschung* (Revista de investigación social). Pero se comprueba sobre todo en los que pueden considerarse sus textos más consistentes en cuanto a especulación teórica, así como las premisas estéticas de su filosofía de la historia: *«Las afinidades electivas» de Goethe, El origen del «Trauerspiel» alemán* y el ensayo incompleto y «vagabundo» *Sobre algunos motivos en Baudelaire*.

Se trata ahora de recorrer transversalmente esta producción, yendo en busca de las ideas fundamentales del pensamiento del autor a lo largo de su desarrollo en el tiempo. Se intentará seguir sus transformaciones, así como el encuentro del filósofo con las ideas teóricas mencionadas y en respuesta a las contingencias políticas o sociales con las que se enfrenta. Se mostrará la amplitud de su producción presentando las «imágenes que piensan» diseminadas en los dos campos principales de «contaminación»: la ciencia de la cultura y la filosofía de la historia.

Este recorrido puede y debe comenzar, sin embargo, por el primer trabajo en el que Benjamin define, en parte oponiéndose a la academia, en parte manipulándola, su teoría del lenguaje: el ensayo de 1916 *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*. Aquí, las reflexiones teológicas judías y los ecos románticos alemanes de los estudios universitarios se confabulan contra la tradición crítica de la historia de la literatura, encarnada por la escuela de Stefan George. De acuerdo con la idea romántica según la cual el lenguaje no es solo «un medio de

comunicación», sino más bien una presencia originaria de verdad, Benjamin construye su teoría del lenguaje como un *médium* que se comunica a sí mismo, esto es, capaz de «decir» de la cosa que nombra aquello que puede expresarse lingüísticamente.

Bajo una influencia directa del pensamiento y de las imágenes teológicas del misticismo judío, Benjamin funda su teoría sobre la idea de una lengua «adánica» originaria en la que existe una identidad entre la idea y el nombre de la cosa. De aquí deriva la dimensión lingüística originariamente entregada al hombre por la más sagrada de las escrito ras, la Biblia: el hombre recibe de este modo la tarea de dar un nombre a las criaturas mudas porque, a diferencia de la de ellas, la esencia del hombre es una esencia lingüística.

Pero no hay que confundir la convicción benjaminiana —heredada de su educación religiosa— en la sacralidad literaria de las Escrituras (la Biblia cristiana y la *Torá* judía) con un credo ortodoxo en su interpretación de estos textos como textos sagrados. Es decir, Benjamin ha absorbido la teología como discurso religioso y utiliza su terminología (*doctrina, verdad, tradición, revelación*, entre otros muchos términos que aparecen diseminados en sus textos), pero nunca, ni siquiera en esta fase juvenil, los asume como fundamentos de una fe personal auténtica y genuina.

En esta línea, reflexiona sobre la multiplicidad de lenguas de los hombres como un factor que revela su historicidad: las lenguas son históricas porque se adaptan a la tarea de «el que da nombres» de expresar lo expresable de la cosa en el momento contingente. Cada lengua tiene su propia forma no intercambiable de entender la palabra que emana de la cosa, así como cada palabra tiene su propio «tono sentimental»,[25] que solo puede expresarse en la lengua en la que existe.

Mezclando la teoría del perspectivismo lingüístico de Wilhelm von Humboldt, que había estudiado en los cursos de lingüística de Berlín, y la estética simbolista, que había aprendido en los círculos de George, Benjamin se opone a la filosofía del lenguaje contemporánea según la cual

el hecho lingüístico de «poner nombres» era un acto arbitrario del sujeto, debido a que la distancia ontológica entre el hombre dotado de palabra y el mundo mudo deja al primero libre para nombrar arbitrariamente las cosas que pueblan el segundo. Benjamin, que no olvida sus estudios de estética, se opone aquí a la arbitrariedad de quien «da nombres», usando algunas premisas del simbolismo contemporáneo, al que priva, sin embargo, del irracionalismo y de la trascendencia.

Para Benjamin, la formación del lenguaje —de forma afín a la idea del arte simbolista— se obtiene *a través* de la actividad expositiva de la cosa misma, que, iluminada y colocada en el contexto preciso, entra en comunicación subterránea con el sujeto que la conoce y le otorga el nombre, o la imagen en el caso del artista. Esta especie de movimiento metafísico de la cosa hacia el hombre que la percibe y debe nombrarla deriva de la concepción simbolista del mundo que Benjamin aprende con las teorías contemporáneas de Ludwig Klages[26] y en las expresiones artístico-literarias de Stéphane Mallarmé. El símbolo no *se refiere* a la cosa, el símbolo es la cosa, y su conocimiento se establece a través de la recepción sensible de la emanación que llega al individuo desde la cosa. La vista y el oído son los sentidos preferibles en la estética simbolista y en la teoría del lenguaje de Benjamin, puesto que, una vez admitida la imposibilidad de obviar la distancia entre sujeto y objeto en la realidad, son ellos los sentidos capaces de captar la emanación activa que se eleva desde la cosa hacia el hombre, en forma de imágenes (arte) y, también, de sonidos (palabra, música). Para los dos polos de este movimiento —la cosa y el hombre—, Benjamin plantea una auténtica «intención», es más, una necesidad de expresión inherente tanto en el objeto como en el sujeto. La intencionalidad y la voluntad de la palabra (y del arte), como el lenguaje mismo, son propias y no intercambiables en los respectivos sistemas lingüísticos (y artísticos) considerados.

Es necesario un pasaje tan denso sobre el origen teórico para comprender el resto de los elementos que constituyen la constelación del pensamiento de Benjamin sobre el lenguaje y la literatura, en la que la

reflexión sobre la «traducción» es el terreno práctico que nos sirve para comprender el comportamiento del sistema lingüístico al completo.

Para las corrientes académicas más consolidadas —en particular, la escuela de George—, la traducción es la práctica literaria por excelencia después de la escritura; no en vano, tuvo gran prestigio en la producción de los románticos alemanes en las fases más brillantes de su expresión. Hasta 1923, cuando Benjamin empieza a escribir sistemáticamente sobre el tema de forma de manera abiertamente opuesta a la teoría académica, la traducción se consideraba una transposición de contenidos de una lengua a otra, derivada de una especie de heroísmo místico del genio literario. La traducción competía con la creación literaria en el mismo nivel estético. Si para la tradición crítica de la época el escritor era el único capaz de descifrar el mundo, reconocer la belleza tal y como es y transformarla en literatura, en traducción, la capacidad del genio lírico —el poeta héroe— consiste en desenredar el caos de los símbolos de otra lengua, del mismo modo que cuando crea literatura debe abrirse paso por la selva virgen de símbolos del mundo.

Para Benjamin —que habla con conocimiento de causa, dado que él mismo se está dedicando a la difícil tarea de traducir las poesías de los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire—, la traducción es, en cambio, una especie de género intermedio entre la creación literaria y la especulación filosófica. La ilusión que deriva, según Benjamin, de la tradición clásica es doble: en primer lugar, la ilusión de la fidelidad a la palabra, a la posibilidad de restituir en otra lengua un sentido expresado en el original; en segundo lugar, la ilusión de pretender que el genio traductor posea la creativa «libertad de la reproducción en su sentido literal».

En ambos casos, según Benjamin, la ilusión queda al descubierto cuando tomamos en cuenta el hecho de que cada lengua, con su propia perspectiva y según sus posibilidades, intenta expresar una totalidad a la que no puede accederse singularmente, palabra por palabra, caso a caso (perspectivismo lingüístico). Si bien, por ejemplo, en la palabra alemana *brot* y en la palabra francesa *pain* el contenido que se expresa es el mismo,

como afirma el maestro Von Humboldt, el modo de entender ambas palabras en alemán y en francés no es, en cambio, idéntico: diverge por la tonalidad, por el «tono sentimental», por la posición en la frase y en la atmósfera general de la lengua en la que se integra. La palabra, «el elemento primario del traductor», *revela*, así, además de lo comunicable, algo no comunicable, un «simbolizante o simbolizado» que se libera en un «movimiento lingüístico» del original al traductor. Esta emanación —en la que podemos percibir los ecos del discurso estético simbolista— es la prueba, a pesar de su carácter etéreo, de la calidad de la obra y de su traducibilidad. En esto consiste la aspiración última e ideal del trabajo del traductor: «el gran motivo de la integración de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera»,**[27]** como teselas en el gran diseño del mosaico.**[28]**

Vuelve, aquí, el mesianismo, en la versión de una teoría de la redención de las lenguas históricas en la posible armonía de una lengua «adánica»: el reino de la consumación de las lenguas, consumación a la que están predestinadas, pero les es negada constitutivamente. La misión del traductor se encuentra, precisamente, en la «intención» de respetar la afinidad que existe entre su texto y el original, pero en vez de dejarla al criterio del genio traductor, Benjamin fija la *responsabilidad* racional del traductor de profesión: su «tarea» consiste en esforzarse para liberar la emanación intraducible de la palabra que intenta, sin esperanza, acercarse al lenguaje puro. El traductor, como ser humano en contacto con los elementos del mundo, debe *afinar* su capacidad para encontrar la *afinidad* oculta, subterránea pero presente, en la lengua de la traducción, porque únicamente de este modo será capaz de ampliar el espectro de esta relación y aspirar a expandirlo hasta contener la verdadera lengua que acoge a todas las lenguas. Y, a pesar de ello, por la esencia de la promesa mesiánica *todavía* no atendida, el resultado se alejará siempre de las intenciones.

Con *afinidad* o «parentesco» Benjamin entiende una cualidad intrínseca, es decir, invisible, imperceptible y oculta en las cosas y las palabras; la lengua, como se ha dicho, es solo una de las posibilidades expresivas del hombre. La similitud, sin embargo, es una cualidad exterior, superficial,

engañosa; en definitiva, simple apariencia entre las cosas y no su profunda afinidad, el «concepto no sensorial de semejanza».[29] Puede verse aquí cómo el discurso de Benjamin sobre el lenguaje anticipa y, soterradamente, estructura las bases para las teorías que, como se comprobará en la segunda parte de este libro, tratan del campo fenomenológico de la estética puramente dicha: la *aisthesis* griega, aquello que concierne a la forma y la técnica de la percepción como conocimiento sensible.

En este contexto de reflexiones, Benjamin acuña la expresión «facultad mimética», que es la capacidad del hombre para asimilar y asimilarse —como el camaleón cambia de color según el color de la rama o la hoja en la que se apoya— a lo heterogéneo, es decir, a lo diferente de él. El carácter particular de esta capacidad consiste en que es característico del hombre, pero también en que es histórico, es decir, sujeto a transformaciones según su uso y su funcionamiento. Esta historicidad de la «facultad mimética» se demuestra a dos niveles: el primero, el «ontogenético», es decir, bajo el respeto de las capacidades propias de la condición humana; el segundo, el «filogenético», que reconoce expresiones de la propia facultad remontándose en el tiempo a fases «primitivas» de la historia humana o a sociedades contemporáneas pero que viven bajo otros sistemas y condiciones antropológicas. Una demostración, según Benjamin, de ambos niveles es el juego de los niños, una actividad del conocimiento que los lleva a convertirse cada vez en aquello que imitan:

El niño que está detrás de la cortina se convierte él mismo en algo flotante y blanco, en un fantasma. La mesa del comedor bajo la que se ha acurrucado hace que se convierta en el ídolo de madera del templo cuyas cuatro columnas son las patas talladas. Y detrás de una puerta es él mismo puerta, la lleva como una pesada máscara, y como chamán embrujará a cuantos entren desprevenidos.[30]

Como el niño escondido de esta «cortinología», los arúspices buscaban similitudes y correspondencias con el destino de los hombres en el microcosmos de las vísceras de los animales sacrificados y en el macrocosmos del movimiento de los astros. Tanto la evolución humana a un

nivel filogenético como el paso al estado adulto del hombre a un nivel ontogenético atrofian esta facultad y reducen la capacidad de captar las analogías subterráneas más allá de la superficie de lo visible.

A esta relación de parentesco prestan atención los artistas, o al menos aquellos que la practican en la literatura, en la danza o en la recitación del gesto teatral —Benjamin podrá experimentarlo personalmente en la experiencia del locutor radiofónico.

Cabe precisar aquí que estas dos figuras —la afinidad y la similitud—, junto con la alegoría, se aplican y derivan de su compleja teoría crítica y de ahí se mueven hacia una «doctrina» específica de la experiencia sensible, de los medios y, transversalmente, de la historia. *Doctrina*, término que deriva directamente del diccionario teológico judeo-cristiano, es la más correcta de las definiciones para referirse a esta «constelación» del pensamiento de Benjamin. Es él mismo quien aclara la continuidad entre el lenguaje, que es objeto de aprendizaje (solo escuchando a quien ya sabe hablar se aprende a hacerlo), y el contenido de una doctrina, que debe ser aprendido, como todo aquello que es comunicable, transmisible.

Para proceder, entonces, es necesario partir de los ensayos en los que Benjamin se opone al uso que la tradición literaria académica hace de estas figuras, utilizándolas, según Benjamin, de forma engañosa, con el único propósito de respetar un falso e ilusorio principio de continuidad lineal de la historia de la literatura. En este sentido, el ensayo sobre *Las afinidades electivas* puede concebirse como respuesta al texto crítico *Goethe* de Friedrich Gundolf —el «canciller» del círculo de George—. Benjamin se opone explícitamente a la idea de esta escuela y de la academia de acomodar al gran autor alemán a la visión mítica del mundo tal como aparece en el cuadro simbolista de Klages. Según Benjamin, Gundolf pretende investir a Goethe de la capacidad heroica de los poetas líricos para acceder a la verdadera naturaleza, a la unidad entre cuerpo y alma como condición original del hombre. Esta posición «mítica» del poeta promueve una especie de culto neopagano de la naturaleza a la que se accede por medio de correspondencias que también son materiales, como las entiende

el propio Benjamin, pero que solo son válidas para el héroe poeta. Con esto en mente, se hace de Goethe un defensor de la absoluta exoneración de cualquier responsabilidad ética como resultado de la actividad humana. La jaula mítica trascendente propuesta por la academia hace de los personajes goethianos figuras estéticas e inmóviles de la condición humana: en ellos, impera una resignación ante la acción que está impulsada por el ímpetu de las *afinidades* y que resulta, por tanto, incontrovertible. La misma correspondencia emotiva entre los personajes ha de ser legalizada dentro de un código cristiano: el matrimonio como forma de normalización social de esa misma falta de responsabilidad. Por su parte, el autor, el Goethe escritor de la novela, se exime ante el lector de proponer cualquier alternativa posible, cualquier clave de lectura que abra las verjas de la realidad representada por la jaula de la historia mítica.

Para Benjamin, que prácticamente ya está empezando a cuestionarse las transformaciones filogenéticas de la facultad mimética del autor en los diversos contextos, los así llamados «paisajes culturales», la novela de Goethe se presenta, por el contrario, como un intento de cambio en la visión mítica tradicional, subvirtiéndola por medio de los mismos elementos que la forman: signos, factores demoníacos y astrológicos de su «simbolismo de la muerte».[31] Por lo tanto, Goethe, en lugar de proponer de nuevo el «destino» del hombre klagesiano, es decir, el de dejarse llevar por el curso automático de las afinidades como si fuera un proceso químico indiscutible —como sucede con los personajes principales, los adúlteros del amor romántico—, intentaría, en cambio, transigir con el miedo tradicional propio del mito, ajustar cuentas *éticamente* y proponer su derrocamiento en la realidad. El experimento goethiano de esta «toma de posición» reside, según Benjamin, en el reverso de la trama principal que encontramos en ese cuento que hay dentro de la novela, el relato «Los extraños vecinitos», en el que los personajes son dueños de sus acciones y se comportan de forma resuelta, en vez de dejarse llevar por el flujo de las corrientes subterráneas.

Sobre la base de estos elementos, relativos al problema ético del autor y de la toma de posición respecto al contexto cultural al que se dirige su obra,

gran parte de la crítica ha mantenido que esta temática emerge por primera vez en el escrito *El autor como productor* (1934). En este texto, Benjamin manifestaría más que en ningún otro lugar la gran influencia de su amistad con Brecht y de los posicionamientos de este sobre la politización de la palabra y del arte, como se intuye por el hecho de que se trata de un discurso escrito y leído en el Instituto de Estudios del Fascismo de París, el 27 de abril de 1934. Y si bien esta afirmación puede ser cierta en cuanto a la inspiración teórica y las referencias artísticas a las que Benjamin recurre —principalmente autores de la Rusia soviética, a la que ha viajado recientemente gracias a la mediación de Asja Lacis y de Georg Lukács—, hay que admitir, en cambio, que el cuestionamiento del rol de los intelectuales en Benjamin se remonta a antes de la amistad con Brecht, al menos hasta el momento en el que escribió sobre *Las afinidades electivas*.

La primera expresión sistemática de esta temática se encuentra en el majestuoso estudio sobre el drama barroco, en el que, también en polémica con la academia —a la que supuestamente este texto debía darle acceso—, Benjamin se remonta a la historia de los «paisajes culturales» alrededor de las transformaciones del género de la tragedia griega. La atención por el período barroco alemán y por algunos autores en particular[32] es de plena actualidad, una palabra muy acorde con la filosofía de la historia benjaminiana, y se convierte en un puente metodológico y teórico importante para situar en el centro de atención aquellos períodos y géneros que habían quedado en los márgenes de la línea «evolutiva» trazada por la historia de la literatura dominante. El centro de este tratado es la figura de la alegoría, que, en el género de estas «representaciones luctuosas» que son los *Trauerspiel* del siglo XVII alemán, sustituye a la tradición clásica del símbolo como síntesis de lo sensible y lo suprasensible. La alegoría es la respuesta estética[33] —una forma de pensamiento, de escritura y de representación en la que «cualquier personaje, cualquier cosa, cualquier situación, puede significar cualquier otra cosa»— a la crisis de significado, a la pérdida de un horizonte común y compartido, causada por las guerras de religión del siglo XVII. De esta particular reflexión sobre la emergencia de la transformación por la urgencia de la crisis, Benjamin retrotrae la

estimulante analogía entre el siglo XVII y el barroco y la Alemania de la primera posguerra y el expresionismo artístico en el régimen de Weimar.

Volviendo al *Trauerspiel* alemán: mientras la tragedia clásica es la representación de la historia natural, en la que el héroe silencioso es el símbolo teológico o el ejecutor mudo del destino «natural» de la comunidad, el drama barroco es la representación del mito sobre un trasfondo teológico diferente, el de la historia sagrada cristiana, en la que el misterio que recubre los emblemas mudos de la realidad sirve para sacar a la luz la distancia entre el mundo trascendente celeste y el mundo inmanente del dolor y el mal terrenos. En el drama barroco, este misterio se sitúa en la alegoría, que toma la forma de las ruinas:

> Las alegorías son, en el reino del pensamiento, lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina. […] Lo que la Antigüedad les ha legado resulta para ellos [los poetas barrocos], pieza a pieza, el conjunto de elementos con los cuales ese nuevo todo se combina. O mejor: construye. Pues la visión completa de eso nuevo era en efecto la ruina[34].

Es de esta serie de rasgos de donde emerge el problema de la filosofía de la historia que se va gestando en el pensamiento crítico de Benjamin y que toma forma en el tratamiento mismo del drama barroco y de la alegoría como objetos históricos. Y son objetos históricos, en primer lugar, porque tratan, como se ha dicho, la historia de la comunidad, y, en segundo lugar, porque su historicidad consiste en ser objetos pragmáticos, es decir, funcionales a una dimensión pedagógica para la comunidad misma (en el barroco se trata de una pedagogía teológica).

Los géneros de la tragedia y el drama, en otras palabras, viven en una estrecha relación estética, como forma de arte, con la organización social y política de la realidad contemporánea en la que existen. El drama barroco alemán, en concreto, se integra en las esferas administrativas de la sociedad teutónica del siglo XVII; los escritores barrocos son a menudo funcionarios alejados de la materialidad de la vida de la comunidad, y viven aislados y protegidos en sus círculos literarios, con lo que mantienen en el plano *práctico y político* una clara indiferencia respecto a los asuntos de la realidad. Su posición política, más bien, consiste en la preservación,

mediante la estetización del mito y del dolor terrenal, de la situación social existente, las jerarquías económicas y las clases en el poder.

Si se lee el ensayo sobre el drama barroco alemán a la luz de la hibridación marxista de Benjamin, que ya estaba en curso de definición, no podrán considerarse fuera de contexto las reflexiones más importantes del autor respecto a la exploración de la práctica intelectual —con los ejemplos del poeta Baudelaire o del dramaturgo Brecht— en la experiencia cotidiana de la crisis generalizada —la caída del Segundo Imperio francés y la crisis de la Alemania de Weimar.

Desde esta reflexión histórica sobre el papel del autor y sobre los géneros y las figuras literarias, Benjamin pasa a reflexionar más específicamente sobre la cuestión de la temporalidad, a partir de sus ideas sobre la alegoría y sobre la «ruina».

Una dialéctica «intermitente». Benjamin, filósofo de la historia

Hasta ahora hemos identificado, en los sustanciosos y originales ensayos de crítica estética que Benjamin escribe entre 1925 y 1935, aproximadamente, los principios teóricos que entran directamente en diálogo con su concepción de la historia, y hemos comprobado que en estas primeras etapas dichos principios se encuentran más bien relacionados con el elemento mesiánico y con la necesidad de criticar la visión universalista del historicismo romántico de molde hegeliano y la positivista y evolucionista del primer materialismo socialdemócrata alemán.

No olvidemos, en este punto, ni el proceso al mismo tiempo geográfico y teórico por el que Benjamin pasa entre 1919 y 1933, ni las grietas abiertas por la Gran Guerra en la experiencia y el pensamiento, ni la pérdida de un horizonte de sentido y de la conciencia del tiempo en toda una generación europea.[35]

En 1919, mientras tanto, Benjamin lee *El espíritu de la utopía* de Ernst Bloch, con el que trabará amistad y que se convertirá en un intelectual de referencia para él; pero lee también las *Reflexiones sobre la violencia* de Georges Sorel, libro que le inspira su primer ensayo verdaderamente filosófico y político (anarquista), *Hacia la crítica de la violencia* (1921), así como su *Fragmento teológico-político* (1920), en el que se reconoce la mezcla entre mesianismo utopístico blochiano y primeros estudios ético-políticos. Es, de hecho, en este texto, el primero declaradamente «fragmentario» del pensamiento de Benjamin, donde la crítica estética al mito, ya expresada en los ensayos sobre Goethe y el drama barroco, toma una neta intención histórico-filosófica.

1921 es el año de la iluminación fundamental en la construcción de su filosofía de la historia: fascinado por el dibujo *Angelus Novus* del pintor Paul Klee, lo compra en una galería de Múnich, para ya no separarse de él. De este dibujo a tinta china, tiza y acuarela obtiene la inspiración para fundar una revista homónima que, sin embargo, no tendrá continuidad más allá del ensayo de presentación de la misma: *Presentación de la revista «Angelus Novus»* (1921-1922). Leído retrospectivamente (como se verá en el capítulo final del presente libro), el proyecto de *Angelus Novus* no podía resolverse más que de esta forma, análoga a la alegoría de la ruina. El anuncio de la revista, de hecho, es un ejemplo del potencial creativo que había en el destino inconcluso del proyecto. Esto lo demuestra el lenguaje usado en las obras de este período, el más denso en contenidos y en encargos, pero sobre todo en presagios respecto a las transformaciones en curso de su tiempo.

El «paisaje cultural» en el que Benjamin cristaliza estas reflexiones, tiene, de hecho, el perfil de su «estilo de vida elíptico entre Berlín y París», y también entre las teorías del arte y las diversas almas del marxismo revolucionario. En este período y hasta 1939-1940, su peculiar capacidad para «participar en la especulación teórica sobre el análisis crítico de los textos»[36] se manifiesta, de hecho, en tentativas experimentales sobre temas que van desde los propios de su origen alemán (ensayos sobre Kraus

como intachable «combatiente» contra la manipulación de la prensa de masas y sobre el «teatro épico» y «didáctico» de Brecht) hasta los de la cultura de su tierra de adopción, la Francia de Baudelaire y Proust.

Es del terreno de la reflexión histórica sobre la tragedia y sobre el carácter temporal de la alegoría de donde surge la reflexión de Benjamin sobre *el autor como productor*, a la que nos hemos referido unos párrafos atrás.

En 1934, cuando se manifiesta contra la lógica fascista de conservadurismo estético y funcional del control social de las masas, Benjamin ya ha renunciado definitivamente a conseguir una plaza de docente universitario y al reconocimiento académico; es más, lo rechaza precisamente en nombre de las consideraciones que va elaborando sobre el rol productivo de la acción intelectual en contraste con el «paisaje cultural» burgués. No son ni la forma literaria ni necesariamente los temas que se traten lo que determina en modo formal y universal el grado en que algo es justo políticamente o en el terreno de la tendencia literaria. Según Benjamin, en cambio, lo que cuenta es la posición de los autores respecto a la realidad contingente (en este caso específico, la Alemania de los años treinta).

Dado el estado actual de la sociedad, en vías de masificación, y dado que el poeta, el artista y el intelectual tienen a su disposición una serie de innovaciones y dispositivos (desde la invención de la imprenta a la fotografía y, sobre todo, el montaje cinematográfico), ¿qué distingue un uso reaccionario, homologante y conservador de un uso, en cambio, emancipador, politizado y «revolucionario» a favor de la lucha de la clase proletaria? Según Benjamin, se trata del modo en el que la producción se dispone en las relaciones sociales vivas, que en la situación del momento son relaciones de producción.

Como se verá mejor en la segunda parte del texto que dedicaremos al escrito sobre los medios modernos (véase la sección «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1935-1939)», Benjamin sugiere la

necesidad de llevar hasta las últimas consecuencias las potencialidades innovadoras inherentes a los dispositivos. Solo al cuestionar la tradicional dicotomía burguesa entre autor y público y la relación irreductible de las artes puede el intelectual convertirse en productor, gracias a las condiciones puestas a su disposición por las nuevas técnicas (el cine y la radio, por ejemplo, que funden imagen y sonido y acercan al artista a su «oyente»). En el autor moderno, entonces, parece manifestarse el «carácter destructivo» de la época en la que actúa: un carácter que resulta productivo en el momento en que arruina y destruye el uso conservador contemporáneo de los dispositivos y de las formas de arte que la técnica ha puesto a disposición del creador. Desde la primera definición de historicidad como contraposición al «retorno de lo mismo» al que está destinado el hombre que vive preso en la jaula de la historia mítica de la tradición estética clásica, en el *Fragmento teológico-político*, Benjamin contrapone a la inmovilidad conservadora del tiempo del mito la «actualidad» de la redención. Si la primera «no tiene presente», puesto que es una eterna repetición de un mismo momento en cada pasado del hombre mítico, la segunda, en cambio, se identifica con cada instante presente, en el que se puede producir el cambio. Lo que el pasado ha sido ya no es más, salvo como registro de la experiencia.

Es en el valor de uso siempre diferente en cada momento del presente cuando se produce el cambio, es decir, en la técnica (*Technik*) como «segunda naturaleza» del hombre y del intelectual: una transición histórica del saber puro de una cultura humanística a la acción política de una cultura politécnica.

La «politécnica» en Benjamin es, puede decirse, la clave para encontrar, en la inmensidad de sus textos, las figuras principales de su pensamiento sobre la historia, al menos hasta los dos años anteriores a su muerte, cuando algunos de estos bastiones teóricos se renuevan bajo la nueva tormenta de acero de la Segunda Guerra Mundial.

El «carácter politécnico» en Benjamin está determinado por algunos factores principales: el primero consiste en la ubicación temporal de su

reflexión —Benjamin es el filósofo de la modernidad como «umbral» del pasaje entre el siglo XIX y el XX, cuando la técnica toma el relevo de la experiencia. Este primer aspecto se revela en las reflexiones que lleva a cabo sobre arquitectura, dispositivos de comunicación, las nuevas técnicas gráficas, la publicidad o la guerra química. No es casualidad que el vocabulario histórico de Benjamin esté plagado de expresiones politécnicas: caleidoscopio, fantasmagoría, *pasaje*, instantánea (en el sentido literal de imagen fotográfica de un instante), colección, excavación, dispositivo, *médium* y montaje.[37] Un pequeño compendio muy sugerente y que ofrece resultados interpretativos vertiginosos de esta lengua politécnica de la historia puede encontrarse en el volumen *Calle de sentido único* (1928), que anticipa en forma condensada la dilatación aforística de su trabajo final e inacabado en los *Pasajes*.

El segundo aspecto de la politécnica de Benjamin consiste en la adopción de la visión marxista de las conexiones existentes entre los aspectos técnicos y económicos (capitalismo decimonónico y tardocapitalismo del siglo XX) y los aspectos culturales propios de la organización social de la colectividad en cuestión. El «fetichismo de la mercancía» es, en este sentido, la expresión cultural de la «falsa conciencia» burguesa: la exaltación y la centralidad de los productos de mercado como signos de afirmación de clase.

De Marx y de las lecturas estéticas lukácsianas y soviéticas deriva en parte el pensamiento dialéctico benjaminiano que, como se ha mencionado ya, no corresponde a la dialéctica hegeliana pura ni tampoco comparte en su totalidad la dialéctica historicista marxista. Como el resto del discurso benjaminiano sobre la historia, también su dialéctica es, en cierto sentido, politécnica, capaz de afrontar los conflictos existentes en la realidad con los medios interpretativos de otra disciplina, el psicoanálisis. El potencial revolucionario del proletariado —subyacente a la estructura dominante burguesa— espera su activación en el tiempo presente, como le sucede al paciente freudiano, a través del «despertar» o la «catarsis» (versión secularizada de la «redención» mesiánica) que lo libera del «sueño» o la

«hipnosis» propia de la naturaleza ilusoria de la cultura burguesa decimonónica.

Para comprender este pasaje dialéctico entre el sueño y el despertar es necesario evocar el tercer aspecto politécnico; es decir, explicar qué quiere decir Benjamin cuando afirma que la experiencia subliminal, involuntaria y subconsciente del hombre (*Erfahrung*) se ha ido atrofiando progresivamente a partir de mediados del siglo XIX. Se ha agotado hasta el punto de que, actualmente, ha quedado reducida a una versión de experiencia vivida (*Erlebnis*), una experiencia exclusivamente sensible, como respuesta urgente, inmediata, basada en el cuerpo y en la percepción de los estímulos ambientales, una experiencia, en definitiva, instrumental. Recordemos el discurso de Benjamin sobre el aspecto filogenético de la historicidad de las capacidades miméticas propias del ser humano como ser sensible. Su atrofia en la vida cotidiana tiene lugar de forma «natural» al hacernos adultos, mientras que en la infancia los niños aún conservan la capacidad total para captar la autenticidad de la experiencia.

La prueba más atroz y evidente de esta transformación histórica en la experiencia del hombre moderno se encuentra, sin embargo, en la destrucción que la técnica ha traído a las masas con el nuevo siglo —«la técnica traicionó a la humanidad y convirtió el lecho nupcial en un mar de sangre»—,[38] la Primera Guerra Mundial. Una prueba menos evidente, pero igualmente inquietante, se encuentra en el empobrecimiento de las capacidades sensibles del hombre moderno, que todavía intenta acceder al primer grado de la experiencia con las formas y los hábitos de la existencia pre-histórica, los de la mecánica de principios del siglo XIX. Pero en la vida cotidiana de la metrópolis, en las condiciones proletarias de la cadena de montaje, los «viejos hábitos» sensibles han quedado ya completamente sobrepasados por la inmediatez, la aceleración del tiempo y la reducción de la distancia gracias a la tecnología. La ilusión burguesa de conservar una auténtica consciencia del tiempo histórico como si fuera lineal y homogéneo genera, en consecuencia, ese fenómeno neurótico propio de una

«experiencia traumática» como activación consciente, «a saltos», de la percepción de estímulos externos en un mundo totalmente tecnificado.

El genio poético de esta experiencia, el primero en el pasaje a la modernidad de la técnica en haberse enfrentado a la experiencia del *shock (Chockerlebnis),* es Baudelaire. El genio poético es capaz de hacer saltar en pedazos la ilusión del falso acontecer rectilíneo y vacío del tiempo, propio del historicismo trascendental de finales del siglo XIX (de Max Weber o de Wilhelm Dilthey), así como del marxismo construido sobre la base de una idea de progreso rectilíneo e inevitable hasta su destrucción a manos de la revolución proletaria.

Baudelaire, en el siglo XIX de la alta burguesía capitalista, como Brecht en el siglo XX del tardo y turbocapitalismo, es una figura capaz de aplastar la falsa idea de historia propagada por el historicismo vacío, en cualquiera de sus dos modalidades. La primera se refiere a su capacidad de desenmascarar el relato de esa historia, un relato de los «vencedores», y enfocar la mirada en los «vencidos», los marginados que, como las ruinas, encarnan el carácter destructivo de la civilización porque son las víctimas de su barbarie.

En segundo lugar, consigue esta «toma de posición» en el presente como productor de obras —la lírica de las *correspondencias* de Baudelaire, o en el caso de Brecht su teatro de la «interrupción»— que son espacios en los que el público se prepara para responder a los estímulos traumáticos de la realidad.

Los textos que pueden definirse, visto en retrospectiva, como preparatorios para el más complejo sistema que desarrolló al final de su vida, que no logró terminar y que sería publicado póstumamente con el nombre de *Tesis sobre la historia* son: *Calle de sentido único* (1928), *Excavar* y *recordar* (1932), *Experiencia y pobreza* (1933), *Panorama Imperial* (1932-1933), *París, capital del siglo XIX* (1935), *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* (1939) y la reelaboración de este mismo texto tras las críticas de Adorno bajo el título *Sobre algunos motivos en*

Baudelaire (1939). En ellos, Benjamin formula más claramente su propia idea de «tiempo» como *actualidad* mesiánica secularizada: un tiempo presente, cargado de un futuro en cuya misma promesa ya se encuentra, sin embargo, la destrucción de lo que había antes, condensaba en la «imagen dialéctica» de la ruina, «fragmento del pasado» y atisbo del amanecer que está por llegar.

Esta conciencia histórica moderna que se despierta en el *shock*, frente al rastro de la destrucción necesaria de lo existente y en la espera suspendida de lo que está por venir, es, a grandes rasgos, la primera versión del concepto de historia elaborado por Benjamin, y, sobre todo, de su materialismo histórico-mesiánico. En pocos años, Benjamin profundizará en este concepto, cuando las premisas planteadas en el texto sobre París y Baudelaire, extraídas del proyecto de más envergadura de los *Passagen-Werk*, encuentren una nueva y más «apocalíptica» definición en las dieciocho *Tesis sobre la historia*, objeto de la última parte de este libro.

Las premisas que surgen de las diferentes versiones del texto sobre Baudelaire y su tiempo son esencialmente dos, aunque la escritura evocadora y rica de «imágenes que piensan» de Benjamin multiplica los matices, los ecos y las sugerencias. Una hace referencia a la interpretación histórico-alegórica del siglo XIX como «pre-historia» de la sociedad de masas, y, en consecuencia, al método histórico en el presente como una práctica arqueológica o geológica del intelectual que excava en el «paisaje accidentado y desolado de la modernidad» como haría «el arqueólogo en el suelo de un antiguo yacimiento»[40]. Del reconocimiento de las transformaciones sociales y estéticas causadas por el efecto de modernidad técnica decimonónica, Benjamin extrae la conclusión de que Charles Baudelaire fue el máximo héroe lírico de esta transformación, capaz de reconocerla y de convertir en literatura los traumas que supuso. Se deduce de su práctica de observador y poeta de la nueva condición del hombre, convertido ahora en anónimo paseante, mero espectador de las calles en la multitud amorfa y tumultuosa de París, que la propia condición de poeta como vate ya no es viable.

La modernidad como era de las multitudes, en la época de Baudelaire, todavía a un paso de convertirse propiamente en masa, es la época de las rupturas, de los micro y *macro-shocks* traumáticos de la cotidianidad; es también la época de la crisis económica y de las revueltas obreras, pero, sobre todo, el tiempo de la desaparición —así lo profetiza Benjamin dentro del materialismo marxista— de una clase. Ahora despojada de sus objetos, de sus hábitos y de sus gestos y asaltada en todo momento por el arrebato visual, acústico y olfativo de la vida metropolitana, la burguesía se encuentra en plena decadencia y busca refugio en los interiores aterciopelados de estilo haussmanniano, del arquitecto del París del Segundo Imperio. La decadencia, que es el signo de la modernidad, se revela productiva en el ejemplo baudelairiano, es decir, se muestra capaz de provocar al lector con el mismo tipo de estimulación «intermitente» de la «intensificación de la vida nerviosa» metropolitana.[41] Como todo evento destructivo, desencadena energías y extiende sobre el terreno del instante catastrófico las esquirlas de lo que había y de lo que permitirá una posible reconstrucción; así, a través de los «motivos» estéticos de Baudelaire, Benjamin rehabilita la *actualidad* de la destrucción como instante mesiánico: el tiempo presente (*Die Jetztzeit*)[42] suspendido entre un repentino antes y un repentino después de la destrucción.

Baudelaire no solo es el sismógrafo capaz de sentir —en sí mismo, en primer lugar— las señales del terremoto cultural que precede la desaparición de esa sociedad, sino que también es el «fisonomista» que puede reconocer las nuevas figuras que se asoman sobre las «ruinas» del tiempo en decadencia y «recogen» literalmente sus restos. En primer lugar, el nuevo perfil del poeta que ha perdido la «aureola» lírica, como arrojada al suelo por un brusco golpe en la calle y que permanece en el barro que pisotea la carrera frenética de las masas anónimas.[43]. La recoge, pero el evento en sí le ha provocado una desagradable sensación en relación con el papel del poeta lírico…

Y, una vez establecido en la senda de este nuevo papel y una vez entrenadas «técnicamente» sus capacidades sensibles —el intento de acceso

a las correspondencias subterráneas de la realidad no excluye el alcohol, las drogas ni el éxtasis de los *paraísos artificiales*—[44], Baudelaire es el único capaz de reconocer y abordar los nuevos rostros y las nuevas formas del pensamiento: el *flâneur* y el trapero; la prostituta; la masa amorfa más en general; y los sentimientos que se desarrollan a partir de su nuevo y frenético modo de vivir la ciudad transformada mediante la técnica. Entre estos sentimientos domina la melancolía (el *spleen* baudelairiano), mezclada con el aburrimiento y la distracción con la que se atraviesan los *pasajes* como lugares aún ambiguos de esta transformación: al mismo tiempo internos y externos, amueblados en las vitrinas y en las puertas de la actividad comercial que abren otros mundos escondidos en la metrópolis burguesa.

Sobre estas figuras y prácticas histórico-filosóficas que se encarnan en las producciones más tardías de Benjamin se volverá en el último capítulo; aquí se trata de describir brevemente la «modernidad» y cómo se desarrolló en los objetos del materialismo capitalista burgués en los inicios del siglo XX. Esta modernidad se presenta, de hecho, como una atmósfera impregnada de un halo ilusorio, el que proyecta sobre la realidad el retorno al mito «amueblado» de los productos industriales de la nueva técnica. Siguiendo el ejemplo de las referencias diseminadas en las obras críticas de Marx, Benjamin propone —como hacen también Kracauer y Simmel— que el intelectual y el artista encuentren un método para eliminar este molesto halo que reviste las cosas, la arquitectura, las obras de arte y la multitud misma. Contrariamente a sus colegas y maestros críticos, Benjamin está convencido de que para hacer esto el intelectual y el artista deben estar dentro de la técnica (*Technik*), manipularla, crear una técnica propia que les permita derribar el funcionamiento alienante de la realidad.

Es en la conciliación de la teoría de la *memoria pura* del filósofo francés Henri Bergson —de quien leyó, jovencísimo, *Materia y memoria* (1896)— y la de la *memoria involuntaria* —que descubrió mientras traducía la obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (1909-1922)— que Benjamin encuentra una posible vía de acceso a la experiencia

comunicable. Bajo el nivel «voluntario» de la memoria, que puede rescatar del pasado los acontecimientos metabolizados, convertidos en simples vivencias de las que somos conscientes, existe otro, un nivel «arqueológico» lleno de experiencias acumuladas de manera inconsciente, al que se accede o «tropezando» casualmente con algunas de sus señales —como la famosa madalena proustiana— o al despertar de un sueño, o mediante la hipnosis freudiana, o, más sencillamente, en la inmediatez del trauma de ruidos, luces y velocidad de la metrópolis al que está sometido constantemente el individuo.[45]

De aquí deriva la urgencia benjaminiana de una reflexión sobre el rol de los intelectuales como liberadores de las energías aprisionadas en las «imágenes dialécticas», las figuras más emblemáticas de la *actualidad* catastrófica. Ellos son los restauradores de una forma posible de narración del pasado a la que no se puede acceder salvo «intermitentemente», es decir, dialécticamente, bajo la forma de un «despertar» siempre traumático, de un *shock* imprevisto por el que se accede involuntariamente a otra imagen inconsciente que revela lo que yacía en el olvido.

La conciencia de uno mismo y del propio tiempo, así, se transforma en recuerdo de una vivencia inconsciente que resurge como de un yacimiento arqueológico.

En el «principio esperanza» de la recomposición de los fragmentos del tiempo tal y como emergen de la excavación se manifiesta el rol del intelectual en la modernidad y la urgencia de repensar y revertir las formas obsoletas de arte, incapaces de responder a las nuevas instancias de la experiencia sensible.

Reservaremos para el próximo capítulo el análisis concreto de las posiciones de Benjamin respecto a la teoría de los medios y del arte —al confluir en ellas sus premisas sobre el lenguaje y los estudios sobre historia— y nos centraremos ahora únicamente en el dispositivo central en su discurso sobre la producción artística y la comunicabilidad de la experiencia reducida a «fragmentos»; el montaje. Benjamin entra en

contacto con este instrumento en primer lugar a través del arte surrealista y expresionista, y después por la centralidad que asume en el cine soviético y, contemporáneamente, por el uso vanguardista y extrañante que propuso Brecht en su «teatro épico», todos ellos versiones distintas de la misma «intención» pedagógica de los intelectuales frente a la colectividad: que el individuo se «adiestre», se «eduque» ante los estímulos intermitentes de la realidad industrial para hacerla «legible».

Como sucede con el niño que juega a recomponer los desechos en una oficina o una sastrería y acaba por inventar un objeto nuevo, diferente de aquello de lo que los desechos proceden, el montaje permite al intelectual recomponer los pedazos que han saltado de la realidad debido a la aceleración de la técnica.

Niños y artistas —que son los únicos capaces de desatar el auténtico elemento de la experiencia—, como los obreros en un *solar en obras* en el que se construyen imágenes de pensamiento coherentes con las trasformaciones de la modernidad, son especialistas y pedagogos. El objetivo didáctico e instructivo del montaje es el de provocar en el lector —o el espectador brechtiano— un efecto de «extrañamiento» y de «discontinuidad» presente en algunas imágenes —u objetos históricos ya abandonados—, capaces de hacer comprensible inmediatamente la relación fulgurante que existe entre presente y pasado. Benjamin define la «imagen dialéctica» de maneras muy diferentes, sobre todo en los últimos y muy fragmentados escritos de los *Pasajes*, pero siempre subraya igualmente la absoluta temporalidad: su condición de aparición instantánea en la *actualidad* de un fragmento del pasado. Como imagen rápida, detalle en el que se condensa una totalidad de condiciones en transformación, objeto pequeño y modesto, la «imagen dialéctica» es una especie de cristalización del flujo de la historia. Es como una imagen montada sobre una placa fotosensible que solo los ácidos producidos en el futuro de la técnica son capaces de revelar, «como para hacer que la imagen salga a relucir con todos sus detalles».[46]

Es, de hecho, propio de la cultura material decimonónica esta impregnación de «imágenes dialécticas», objetos ambiguos en términos de complejidad temporal y ellos mismos fruto del montaje de retales e instrumentos precedentes en función de un resultado posterior. La suspensión entre formas del pasado y proyecciones futuras de la innovación de la que están henchidas es el carácter de «actualidad» de las imágenes dialécticas, que son auténticos *pasajes* en el «paisaje cultural» presente para acceder a la comprensión histórica de la modernidad. En los *Pasajes*, de hecho, Benjamin examina —una vez más, alegóricamente— las «imágenes dialécticas», de las que se ha vuelto coleccionista y catalogador, que recoge y dispone sobre la mesa desordenada de los últimos años de su vida «en desgracia». ¿Quién mejor que él (el Baudelaire de su tiempo) puede hacer inteligible el paisaje catastrófico de la modernidad técnica? ¿Quién mejor que un paseante solitario y exiliado entre una multitud distraída por los *pasajes* de París puede, de hecho, ofrecer una mirada competente que reconozca las señales e interprete los síntomas culturales de la transformación técnica de la realidad?

Una vez más, el proyecto filosófico de Benjamin es «víctima» del pequeño jorobadito, el «Torpe» que, además de haberlo entrenado desde pequeño en la búsqueda y el montaje de los fragmentos destrozados de su «marmita», mezcla ahora otra vez los papeles sobre la mesa de su proyecto filosófico. Al «factor mala suerte» del rechazo del mundo académico se le añade, en los años treinta, la urgencia política del intelectual implicado en la crisis de la cultura alemana y europea bajo Weimar. Él, que ha fundado sobre la libertad moral del *homme de lettres* el modelo de su especulación, apartada de cualquier urgencia contingente, se convierte en los años más difíciles de su peregrinaje apátrida en uno de los más convencidos teóricos y partidarios de la necesidad *política* de la cultura y el arte. Y del rol del intelectual como especialista «politécnico» en la era de la reproductibilidad técnica de la experiencia.

«Carácter destructivo» y amor profético por las ruinas: la conciencia histórica del hombre moderno

> El carácter destructivo solo conoce una consigna: hacer sitio; […] El carácter destructivo es joven y alegre. […] alegra, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra. […]
>
> El carácter destructivo trabaja siempre fresco. […]
>
> Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido. Por de pronto, por lo menos por un instante, el espacio vacío, el sitio donde estuvo la cosa que ha vivido el sacrificio. […]
>
> El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el carácter destructivo sea la confianza misma.
>
> El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. […] Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. […] Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.[39]

¿Qué es la conciencia del hombre histórico del «carácter destructivo»? Benjamin, que parece responder tanto en la teoría como en la práctica de su existencia a este prototipo de hombre del siglo XX, la describe como la intención cognitiva propia de la modernidad. Esta consiste en un cruce temporal, con la mirada puesta en el futuro, pero definido por el colapso continuo de las condiciones del pasado sobre el umbral del presente. Esta transición —el tiempo de la historia— rompe las formas del pasado —de las que el hombre histórico conserva, sin embargo, rastros en su memoria— para dejar sitio a las del futuro, que no conoce aún, pero hacia las que siente una curiosidad positiva, porque dejan entrever un cambio todavía por venir.

En los años de la decadencia alemana en la República de Weimar, ante el historicismo materialístico puro y positivista de Marx y del socialismo soviético, Benjamin recupera el principio filosófico romántico del *katastrophicon* y le otorga un carácter positivo. Descrito de modo parecido a aquellos espíritus «torpes» de las poesías Infantiles de las que hablaba en *Infancia en Berlín hacia 1900*, y modelado, por tanto por la esperanza de la redención mesiánica del judaísmo tradicional, el «carácter destructivo» de la modernidad es un principio positivo de una emancipación que está siempre por llegar.

En el camino de nuestro presente, el futuro trabaja diligentemente para abrir espacios y liberar horizontes sin dejar, obviamente, que se disuelvan del todo los restos del pasado sobre el que va marcando su camino.

Los *tiempos modernos* de la cultura. Para una teoría benjaminiana de los medios

Desde sus primeras teorías y los escritos más tempranos de su erudita juventud, la reflexión de Benjamin se orienta hacia los procesos que guían la experiencia sensible y los dispositivos y técnicas que, a lo largo de la historia y hasta el momento presente, predisponen, adaptan y modifican la percepción humana. Este nudo temático, a menudo agrupado en la disciplina de la teoría de los medios, es, de entre todos los que Benjamin trató en su reflexión histórico-filosófica, el más transversal y el que se encuentra más disperso en toda su obra.[47]

Esto se debe tanto a la cantidad de reflexiones que Benjamin dedicó a lo largo del tiempo a la historia de las teorías del arte, a la filosofía estética y a la fenomenología de la percepción, como a su particular y cambiante definición de *médium*, plasmada en la predilección del estudioso por objetos e imágenes de la cultura, entendida en un sentido amplio. Como ya se ha dicho, desde sus estudios juveniles sobre literatura y filosofía del lenguaje, Benjamin desarrolla una capacidad y una pasión muy peculiares por las formas, los modos y los géneros en los que se expresa la cultura humana, y no duda en darle la misma «dignidad» estética, útil para la comprensión de la realidad, a las obras del Renacimiento florentino, a los libros infantiles ilustrados o al sistema de iluminación urbana. De estas especulaciones teóricas y «materiales» se deriva una temeraria y vertiginosa producción científica llena de objetos e imágenes cambiantes, en su mayor parte formuladas en «formas breves», en el carácter sorprendente-extrañante de la reseña-requisitoria, del artículo-fragmento o incluso de la declaración-discurso.

En estas auténticas «iluminaciones» literarias, Benjamin consigue no solamente reproducir ante los ojos del lector el vértice especulativo del que son liberadas, sino que también es capaz de transferir ese movimiento al pensamiento mismo del lector, encendiendo «chispas que iluminen súbitamente lo familiar, si es que no lo incendian».[48]

Este mosaico teórico de genuinos «aforismos» y «chispas» conceptuales encuentra su plasmación compositiva en las «imágenes que piensan» benjaminianas (*Denkbilder*, 1931-1932), en esta fase central de la especulación estética conectada a la preocupación ética y política por el papel social del intelectual y del artista en medio de una crisis histórica.

Historicidad de la percepción, reproductibilidad técnica y el destino del aura

No puede tratarse el interés por el arte de Benjamin como una parte menor de su obra, ni pensar en él como un divertimento especulativo, y para convencerse de ello basta con ver la calidad y cantidad de temas que incluyó en este «interés». Más bien conviene inscribirlo en la definición filosófica de teoría estética, y especificar qué términos y matices toma esta en el discurso benjaminiano.

Las razones fundamentales de este interés estético son dos: por una parte, la pasión íntima y personal de Benjamin por las formas de arte —la pintura y las artes figurativas, pero también las artes gráficas, que estaban en una fase de fuerte experimentación en la Alemania de Weimar— y el vasto campo de cuestiones que este interés le permite: de los elementos de la figuración a la relación epistemológica existente entre sujeto y objeto de la representación, a la historia de los estilos figurativos y de las formas de uso de las prácticas artísticas e incluso a lo que hoy se entiende por estudios de museología.

Por otra parte, la reflexión sobre el carácter de la modernidad y sobre el destino del siglo XX en relación con la historia del siglo XIX y, por tanto, sobre la *actualidad* política. Benjamin, de hecho, procede de forma progresiva, fragmento a fragmento, reajuste tras reajuste, a la construcción de su «teoría materialista del arte», colocándola en el resbaladizo terreno entre sus investigaciones sobre el concepto de historia, ya en fase avanzada, y la teoría crítica marxista derivada de la escuela de Fráncfort sobre las condiciones de posibilidad de la experiencia y del arte en la modernidad. El discurso sobre el arte y las políticas culturales en la era del tardocapitalismo industrial es ya un tema central no solamente en la definición crítica de la sociedad burguesa de Marx, sino también en las contingencias

socioeconómicas de la República de Weimar. El debate sobre los resultados, masificados, industriales y comerciales, de la cultura burguesa tardocapitalista se encuentra en el corazón de las reflexiones de intelectuales y de las vanguardias artísticas de influencia alemana en las décadas de 1920 y 1930: desde Karl Kraus, crítico de la manipulación del lenguaje por parte de la prensa de masas; a Siegfried Kracauer, teórico de la reducción a «material estético» de las masas en la sociedad de la ilusión foto-cinematográfica; al Georg Simmel de las neurosis de la vida metropolitana; y hasta al negativismo de Adorno en las relaciones de cada forma moderna de expresión artística, reducida a la categoría de producto industrial. A ellos cabe añadir, como se ha dicho, las experimentaciones de las diversas escuelas figurativas, fotográficas y cinematográficas con las que Benjamin se confronta y entra en contacto.

Su posición, de hecho, se construye en relación con estos pensadores y artistas, pero sobre todo en la observación constante y curiosa de la realidad que le rodea, de las transformaciones que parecen determinarse históricamente en la percepción del mundo y se refleja en las diversas expresiones artísticas. Detrás de esta intuición se encuentra el concepto mismo de estética —aquello que es propio del estatuto del arte— del que Benjamin recupera el aspecto filogenético de la historia de la filosofía clásico. Parte, una vez más, de la *aisthesis* griega —aquello que afecta a las formas y técnicas de la percepción— para reconstruir una auténtica teoría de la historicidad de lo sensible, de la que ya se ha hablado en parte en la teoría benjaminiana del lenguaje, el primer «medio» en ser definido propiamente como *médium*.

Para lograrlo, busca y encuentra apoyo en la escuela de Viena de historia del arte —la *Wiener Schule der Kunstgeschichte*— y, en particular, en el diálogo con las posiciones expresadas por algunas personalidades de relieve como Adolf von Hildebrand,[49] Alois Riegl[50] y Heinrich Wölfflin.[51] A estos estudiosos, biográfica y científicamente a medio camino entre los siglos XIX y XX, se debe la apertura teórica a la historicidad no positivista de las formas y estilos artísticos. La originalidad de esta posición

recae, sobre todo, en su interés central por las prácticas y dispositivos —en conjunto, entendidos como *médium*, es decir, como contextos mediáticos, atmósferas— que determinan los estilos artísticos y especialmente la recepción de las obras de arte y la implicación del sujeto perceptor en el espacio estético que comparte con el artefacto artístico.

Desde esta pequeña ventana abierta a la vasta *genealogía* del pensamiento estético de Benjamin podemos asomarnos a las líneas generales del contexto histórico de referencia, que no se agotan, evidentemente, en la mera mención de nombres y principios generales de una escuela o corriente teórica. Es, sin embargo, evidente la importancia que la adopción de estas premisas por parte de Benjamin tiene para el desarrollo de sus reflexiones sobre las formas y los dispositivos estéticos de la realidad contingente[52], de la que las teorías del arte son una premisa epistemológica.

En Viena, de hecho, la historia del arte como metodología había sido repensada partiendo de la redefinición de los propios objetos de estudio: las obras de arte, que no deben entenderse ya únicamente como obras maestras, al estilo de los grandes frescos florentinos del siglo XV o del arte barroco.

También el artefacto suelto, el detalle ornamental aislado, el «caso límite» periférico y el «objeto insignificante» en los márgenes del fresco macroscópico de una época estilística son objeto de interés artístico para esta nueva escuela[53].

También se produce una tendencia a romper otro principio de la tradición clásica de los estudios histórico-artísticos que, en el campo abierto de la *aisthesis* así entendida, resulta ser no solo erróneo, sino incluso contraproducente desde el punto de vista de la actividad *crítica*. Se trata de la definición de un sistema evolutivo de estilos y estéticas ordenados jerárquicamente según su aparición y su afirmación sobre otras en el curso de la historia universal de la humanidad. El presupuesto positivista en este campo, de hecho, afirma el triunfo natural del progreso del «arte por el arte», es decir, de la estética entendida como el sentido de la belleza que

tiende a la belleza absoluta. En esencia, la tradición clásica y la teoría positivista de la historia del arte, como de la historia general, defiende la idea de que, a medida que la humanidad avanza lineal e inequívocamente en su carrera hacia adelante, guiada por el progreso y el éxito, más evolucionan el gusto y las formas estéticas en las que este se expresa y se satisface. De esta manera, no solo quedan excluidas de la esfera artística las producciones «no-artísticas» porque pertenecen a fases «primitivas» y vacías de la historia, sino que también se consideran despreciables los estilos y producciones que pertenecen a momentos considerados de «declive de la civilización» (obviamente, de la civilización europea y occidental) según la lógica del pensamiento dominante del idealismo alemán universalista como el de Oswald Spengler[54].

Benjamin, en cambio, escribe en un texto de 1939:

> La historia del arte es una historia de profecías. Solo puede escribirse desde el punto de vista de la actualidad presente, inmediata; pues cada época posee una posibilidad nueva, propia y no heredable, de interpretar las profecías que el arte de épocas pasadas retuvo precisamente para ella.[55]

De esta forma, el teórico alemán se remonta al origen teórico de una historia de la percepción y de una teoría de los *medios* que, aunque no se presente como tal y aunque, todavía, no trate explícitamente de dispositivos y de lo *mediático* como hará más tarde, ya hace emerger las cuestiones epistemológicas que animan los años de las primeras vanguardias artísticas europeas (futurismo, surrealismo, dadaísmo). En este terreno crítico, que sigue siendo el mismo hoy en día, se discute sobre: el estatus de la obra de arte en la relación entre técnica y estética: técnica y ubicación del observador ante las condiciones de posibilidad de la experiencia en la modernidad; variabilidad histórica —e «intermitente»— de las formas de percepción y las formas de arte; método de interpretación crítica e histórico de estas mismas formas.

También sobre este terreno de estudio Benjamin tiene fe en su peculiar sistema especulativo dialéctico, manipulando una vez más el hegelianismo perfecto y mezclando el elemento *negativo* del insoluble conflicto

francfortés con lo *positivo* de las apariciones de las que está cargado el futuro: la profecía contenida en cada forma de arte.

En el discurso estético de Benjamin, la dialéctica se expresa en un par de conceptos concretos, centrales a su reflexión sobre la experiencia estética moderna, sobre la historicidad de la percepción y, como veremos en breve, sobre la definición del *aura*. Estos dos conceptos vienen definidos por la polaridad elemental *cercano/lejano*. Empíricamente, es decir, en el plano material de la sensibilidad, esta polaridad se expresa en la división *háptico/óptico*, o sea, en la antítesis tradicionalmente irreductible entre los polos de la distancia que se determina entre sujeto y objeto de la percepción, de la que se derivan las características propias del contexto en el que se manifiesta una voluntad estético-artística (*Kunstwollen*).

La intuición benjaminiana sobre la historicidad de las formas de arte procede del maestro Wölfflin, de quien había sido alumno en 1915 en la Universidad de Múnich: si la historia del arte se ha movido en el pasado —por ejemplo, en el recorrido del arte egipcio al tardorromano— en la transición estética que va desde lo háptico-táctil de la percepción en la cercanía (*Nachsicht*) a lo óptico de la contemplación desde la lejanía (*Fernsicht*), es posible también que esta transición se invierta en determinados períodos, y que la expresión artística pueda oscilar y moverse también en sentido contrario, de lo óptico hacia lo táctil (Riegl). Pero no solo esto.

Para el alumno que supera las premisas histórico-teóricas del maestro, es la propia reflexión artística la que transita del análisis del contexto figurativo y el estilo pictórico al análisis de la visión y de la percepción entendida fisiológicamente. La división sensible entre cercano y lejano y, por tanto, entre táctil y visual, no puede funcionar solo en la esfera de la producción artística, que está directa y biunívocamente conectada con las formas de la percepción sensible y con sus variaciones históricas. De hecho:

> Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial[56].

Con el apoyo de la escuela vienesa, Benjamin afirma que las formas del arte oscilan y se transforman históricamente, y que esto sucede también —y, de hecho, relacionado con ello— con los propios modos de percibir la experiencia sensible.

De un solo golpe elude tanto el historicismo lineal y unidireccional de la cultura y del progreso propios del pensamiento positivista dominante, como los fundamentos epistemológicos de las teorías estéticas y de la percepción contemporáneas, basadas en la ahistoricidad de los elementos y las formas de la experiencia sensible.

Es en este punto cuando la historia —entendida como *historicidad*, proceso en marcha, surgido de los escritos contemporáneos sobre el tema— entra en la teoría de la percepción. ¿Pero cómo?

La percepción sensible pasa y se organiza en un denso sistema de condiciones naturales y técnicas, todas sensibles y materiales (*médium*): la distancia epistemológica entre el sujeto y el objeto de la experiencia; la tradición cultural conectada con ese sistema de percepciones; la sujeción o el hábito de las capacidades perceptivas a determinados instrumentos de conocimiento sensible; las técnicas a disposición de los individuos para operar su propia sensibilidad «natural». Del mismo modo, la experiencia como percepción de la realidad, como apropiación del dato externo por parte de un sujeto que percibe, no es algo practicable de forma natural o pura. La percepción, como las condiciones mismas de la experiencia, no es *ahistórica*, porque no es un acto absoluto, siempre igual a sí mismo.

Cada fenómeno estético —relativo a la *aisthesis*— es, por tanto, una forma de experiencia históricamente variable, sujeta a cambios en el orden de un determinado espacio histórico-cultural. El sistema sensible organiza el conocimiento, predispone el estilo artístico al conocimiento coherente y establece un equilibrio, también histórico, entre el «valor cultural» y el «valor expositivo» de las obras de arte. Este valor es el elemento que revela más que otros la historicidad de la estética benjaminiana: lo que emana del objeto artístico como una verdadera *aura*, una especie de halo más o menos

perceptible alrededor de las cosas, que cambia históricamente, de forma «intermitente». Una vez establecido este punto, el discurso de Benjamin describe las diferentes fases alternas por las que ha pasado el *aura* en la historia estética de la humanidad, es decir, desde que «la producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia».

> El búfalo que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que solo casualmente se exhibe a la vista de los otros; lo importante es, a lo mucho, que lo vean los espíritus. El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador al nivel del suelo. Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos[57].

En este punto del discurso, es importante entender cómo se comporta el *aura*, cómo se alternan las fases culturales —en un sistema estético dominado por el sentido religioso y por el uso sacro pasivo— y expositivas —en un sistema estético fundado sobre la visibilidad ampliada y el uso masificado— en el contexto de la historia de la percepción y de la teoría de los medios de Benjamin.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1935-1939). Fases de la aparición (teórica) del aura

El texto en el que Benjamin presenta su reflexión estética —compleja y con numerosas inspiraciones teóricas e intuiciones especulativas que todavía son de plena actualidad— es *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalterseiner technischen Reproduzierbarkeit).* La bibliografía completa del filósofo alemán y el sistema epistemológico que atraviesa su pensamiento están bien representados en la continua reelaboración de este texto, en los fragmentos que figuran entre apéndices y apuntes de los que se encuentran rastros hasta el último año de su vida.

De esta obra paradigmática, tanto por la fuerza y actualidad de sus contenidos como por el flujo de trabajo con el que se escribió —fruto de debates con los filósofos de Fráncfort, de los que parece una especie de testimonio escrito—, existen al menos cuatro ediciones diferentes. El primer manuscrito, en alemán, se remonta al otoño de 1935, y constituye la base de la traducción francesa hecha por su amigo Pierre Klossowski y publicada en 1936 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Entre ambas hay una segunda versión, mecanografiada, también en alemán, de diciembre de 1935 y enero de 1936, que no se encontrará hasta los años setenta. Por último, la versión «oficial» de 1939, a partir del texto aparecido en la *Zeitschrift für Sozialforschung* pero con numerosas intervenciones editoriales auspiciadas, parece, por Adorno y Horkheimer, para que el texto encajara mejor con las intenciones críticas de la escuela de Fráncfort; en esta edición se rebajan los pasajes más favorables al cine de Hollywood y a la cultura de masas estadounidense, unas reelaboraciones que Benjamin terminó por introducir con vistas a obtener unos honorarios de los que tenía gran necesidad. En el amplio tratamiento de temas y cuestiones diseminadas

entre las diferentes versiones del texto destacan dos que constituyen los puntos más densos y originales de la obra y de los que emergen los fragmentos del enfrentamiento constante y subterráneo con algunas de las personalidades, estudiosos y críticos contemporáneos más brillantes de su tiempo.

1. La/s definición/es de *aura*[58].
2. Las condiciones económicas y las consecuencias sociales de su transformación y desaparición en el contexto temporal de la reproductibilidad técnica.

Antes de hablar de *médium*, por tanto, es necesario resumir las definiciones del *aura* como imagen central del pensamiento dialéctico del filósofo alemán, que regresa en sus textos en formulaciones cada vez más imaginativas. En efecto, el texto sobre *La obra de arte* representa —al menos así se intuye por la correspondencia con Adorno y Horkheimer— una especie de premisa teórica y metodológica del trabajo y la investigación histórica en la década de 1930.

> ¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama[59].

El *aura* es, así, un instante de autenticidad de la cosa percibida, la «quintaesencia de aquello que es», es el aquí y el ahora (*hic et nunc*) de la experiencia sensible, es el vínculo de unicidad y de autoridad que proporciona el objeto, la imagen, la obra a la tradición. El valor potencialmente intrínseco a la cosa se expresa, por tanto, en la propiedad de la transmisibilidad, es decir, de la capacidad de transferirse «desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico»[60].

También el discurso sobre el *aura*, desde la definición genérica hasta las aplicaciones en el campo del arte o de la crítica a la modernidad, está fuertemente influenciado por teorías, estudios y aproximaciones que

Benjamin elabora a lo largo de su vida. En primer lugar, el misticismo de la tradición judía —compartido con Scholem y cuya influencia ya se vio en su obra sobre el lenguaje—, que llegó a él también por las historias y los ritos a los que tuvo acceso durante su infancia y por su formación religiosa. También influyó sobre la definición de *aura* su descubrimiento juvenil de las prácticas ocultistas y los estudios de óptica, particularmente relevantes puesto que lo familiarizaron con la *visión* como ciencia y técnica. Y así mismo caló hondo su experiencia personal con diversas sustancias estupefacientes que circulaban en la época entre los intelectuales europeos y que le permitieron experimentar, junto con amigos como Ernst Bloch, «otros» medios de acceso a la percepción sensible[61]. Por último, la pasión contemporánea por la experimentación con los nuevos medios artísticos, en particular la fotografía y el cine, y el debate contemporáneo sobre la señalización de los productos culturales y la degradación de las artes.

A todas estas inspiraciones hay que añadir la del psicoanálisis, que hace de caja de resonancia de todas ellas, en particular con sus revelaciones sobre las imágenes procedentes del mundo onírico freudiano y lo ya comentado sobre el *alter ego* literario de Benjamin. Ya desde los estudios sobre el barroco y sobre literatura alemana, se desarrolla en Benjamin una auténtica pasión por la «realidad aurática» que impregna la época romántica en la que la estética era una percepción pura de lo bello, un encuentro afortunado con el *aura* de cada objeto. A esto se agrega, después, la fuerza *aurática* de los objetos descritos por los «poetas malditos» franceses, en particular Baudelaire y Proust, de quien Benjamin absorbe la idea del funcionamiento sensible de la «memoria involuntaria». Esta, como el «inconsciente óptico» de naturaleza freudiana, se manifiesta en formas completamente inesperadas, como una verdadera aparición del poder evocador de la obra de arte o como historicidad de la tradición depositada en los objetos cotidianos y en las palabras. En efecto, según lo que escribe en su texto tardío sobre Baudelaire, Benjamin encuentra por primera vez la definición de *aura* en la obra *Pro domo et mundo* del maestro Karl Kraus, editada en Múnich en 1912. Aquí, refiriéndose al poder mediático del lenguaje y de la poesía, el crítico describe el *aura* como la reacción de la

palabra a la mirada del hombre que la observa y la invoca en el lenguaje: «Cuanto más cerca miras una palabra, de más lejos te mira». De esta reflexión deriva la crítica encendida e incansable del maestro en relación con la escritura periodística y con la prensa como instrumento técnico de manipulación del lenguaje humano y de decadencia de su *auricidad*: «Jamás puesto alguno ha sido guardado más lealmente y jamás ninguno ha estado más perdido» es el epitafio de Benjamin en su breve texto «Monumento a un guerrero», dedicado a Kraus.[62]

Existe, sin embargo, otra fuente de inspiración que Benjamin señala cuando da una de las múltiples definiciones y descripciones del *aura* en su sistema estético. Se trata de la filosofía irracionalista de Stefan George y de su círculo, del que forma parte también Ludwig Klages, autor, en particular, de la teoría simbolista a la que Benjamin se había referido y que lo inspiró sobremanera. En efecto, aunque no lo cita directamente entre las referencias de *La obra de arte*, hay ciertos aspectos del *aura* benjaminiana en los que encontramos ecos de la de Klages. Benjamin ya se había alejado del círculo de George y de las «derivas» irracionalistas que, en su opinión, lo habían distraído de la urgencia ética de la catástrofe de la Gran Guerra. En cualquier caso, Benjamin tuvo bien claros los elementos teóricos del simbolismo klagesiano y, en particular, aquellos relativos a la espontaneidad del objeto en el mecanismo del conocimiento sensible. Según Klages, de hecho, también las cosas son activas en el funcionamiento de la percepción humana del mundo externo. Cuando el «alma receptiva» del hombre se encuentra en plena disposición hacia el estímulo del «demonio activo» del objeto, aparece el «halo» auténtico de la cosa. Aplicada a la persona como objeto de la percepción, «este temblor resplandeciente que la rodea en el momento del ser» se llama, justamente, «aura».[63]

Una definición tan compleja y variable del *aura* y de sus características fundamentales, como se ha dicho, sirve para que Benjamin se introduzca en el debate crítico sobre su época, un momento en el que el sistema global de formas, técnicas y prácticas estéticas —el concepto mediático de la

reproductibilidad técnica— parece poner continuamente en riesgo la integridad, la esencia y la función del arte.

En esta fase de la reflexión, la más marxista y cercana a la escuela de Fráncfort, emergen una vez más las raíces dialécticas del pensamiento benjaminiano, que esta vez se expresa en la pareja de categorías *aura* y *shock*. La primera de ellas, el *aura*, condensa los elementos de la autenticidad, unidad, «sacralidad» y del «valor cultural» de la obra de arte tradicional; la segunda, en cambio, es el paradigma de la modernidad técnica, que se manifiesta en experiencias sensibles caracterizadas por la repetición de las imágenes y el empobrecimiento de la autenticidad de la percepción estética. En el campo industrial de la producción y reproducción serial de imágenes, se determina una disminución gradual de la «vaina» que envuelve a los objetos, incluidos los artísticos. El riesgo relativo a la serialización industrial, en el formato de las reproducciones técnicas y de la repetición de las experiencias sensoriales, es la pérdida total del *aura*, es decir, la imposibilidad de una relación estética entre el observador y la imagen observada.

En el espacio masificado de la percepción y de la mercantilización industrial de la producción es, en cambio, el *shock* perceptivo el que domina la experiencia sensible y se manifiesta bajo diferentes apariencias que se renuevan ocasionalmente. El *shock*, auténtica sacudida emotiva, descarga sensible o maravilla sensorial, tiene, principalmente, dos naturalezas en la modernidad estético-artística de Benjamin. Por una parte, una naturaleza «moral», causada por la nueva «voluntad artística» (*Kunstwollen*) que intenta imponer su estilo y sus formas; por otra parte, se manifiesta también en la intensificación de los estímulos perceptivos de la metrópolis industrial. Al primer caso nos remiten las técnicas experimentales del dadaísmo, que pretenden conmocionar al espectador con sus «obras-proyectil» para provocar y denunciar la fetichización estética de la vida militarizada en la Primera Guerra Mundial, proyectando «moralmente» la obra contra el observador para «despertar» en él la indignación (*pasaje* de lo óptico a lo táctil). El mismo tipo de *shock*, moral

es el propuesto por el montaje o *collage* textual por fragmentos de la literatura surrealista, que pretende desorientar la lógica interpretativa del lector llevándolo a saltos por un paisaje literario alucinado en el que se procede por asociaciones inconscientes apartadas de cualquier retórica lírica. Con el cine, gracias a su estructura dialéctica, capaz, por tanto, de montar simultáneamente en una secuencia continua fotogramas discontinuos, el efecto del *shock* moral que el dadaísmo «mantenía todavía empaquetado»[66] queda liberado como *shock* físico.

El cine, para Benjamin, es el estadio de la técnica artística más cercano —pero no todavía el «definitivo»— al *shock* físico total, el producido por los riesgos continuamente presentes en las metrópolis industriales. «El cine es la forma artística que corresponde al acentuado peligro de muerte en que viven los hombres de hoy», un hombre al que, escribe Benjamin, le corresponden, en la modernidad de la historia de la percepción, «transformaciones profundas del aparato perceptivo».[67] Estas modificaciones tienen que ver con la forma de pasear por las concurridas calles de la gran ciudad —una nueva *flânerie* en la que la metrópolis se percibe en la distracción y el tedio de lo cotidiano—, donde el estado de aislamiento producido por el perfecto funcionamiento de los mecanismos urbanos solamente es comparable con el que vive el «mínimo, quebradizo, cuerpo humano»[68] del soldado bajo el bombardeo audiovisual en las trincheras de la Gran Guerra. La percepción cotidiana es, por ello, un campo minado por miles de *microshocks* debidos a «innovaciones técnicas» como «la invención de los fósforos, hacia fines de siglo», que sustituyó «una serie compleja de operaciones por un gesto brusco». Lo mismo ocurre, según Benjamin, con el teléfono, donde «en lugar del movimiento continuado con que era preciso hacer girar una manivela en los aparatos primitivos aparece el acto de levantar el receptor». Finalmente, asimismo,

> el disparo del fotógrafo ha tenido consecuencias particularmente graves. […] Tal máquina proporcionaba instantáneamente, por así decirlo, un shock póstumo.[69]

Estos son algunos de los «aparatos» (*Apparatur*) de la «segunda técnica» (*zweite Techmk*) en la época actual de la reproductibilidad, capaces

de desmantelar las falsas ilusiones autárquicas de la «industria cultural» burguesa y remodelar la organización de la percepción a través de una modalidad extra-artística de la experiencia. A ellos se les suman como factores que favorecen la pérdida del *aura* las dinámicas de estandarización de las imágenes y de los objetos de la producción: en particular, el cine de Hollywood y la cadena de montaje representan los sistemas más *peligrosos* en la generación de tensiones sociales y «psicosis masivas mediante determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas» impide «la maduración natural y peligrosa [para los fascismos] de las masas».[70]

La transformación y el riesgo de «extinción» del *aura* en la época de la reproductibilidad técnica no son un fenómeno meramente estético, sino que constituyen además el signo más evidente de los elementos de transformación histórica de la percepción y, por tanto, del sistema completo del *médium-aura-shock*. A todo ello le acompaña la reducción de la *actualidad* histórico-social a una pura estetización de la política, y las transformaciones de las masas en simple decoración para los desfiles multitudinarios.[71]

> Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva.[72]

¿Cuáles son, entonces, las *formas* y los *géneros* en los que se organiza según Benjamin la percepción humana en la época de la reproductibilidad técnica? ¿Cuáles son los que amenazan y cuáles los que, conservándola, impulsan al *aura* hacia la crisis de la «actual renovación de la humanidad»?

Retrato *aurático* e «inconsciente óptico». Fotografía de una situación «kafkiana»

> En una especie de paisaje de jardín invernal está un muchacho de aproximadamente seis años de edad embutido en un traje infantil, diríamos que humillante, sobrecargado de pasamanerías. Colas de palmeras se alzan pasmadas en el fondo. Y como si se tratase de hacer aún más sofocantes, más bochornosos esos trópicos almohadonados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero sobremanera grande, con ala ancha, tal el de los españoles. Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inconmensurablemente tristes no dominasen ese paisaje que de antemano les ha sido determinado. En su tristeza sin riberas es esta imagen un contraste respecto de las fotografías primeras, en la que los hombres todavía no miraban el mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de Dios. Había en torno a ellos un aura, un médium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba.[64]

Es conocida la fascinación de Benjamin por el escritor judío praguense Franz Kafka (1883-1924), en torno al cual escribe uno de los ensayos de crítica literaria más importantes y significativos de su producción: *Franz Kafka* (1928). En este pasaje de la célebre y densa *Pequeña historia de la fotografía*, la imagen del pequeño Kafka parece coincidir con su icono literario y, al mismo tiempo, con el carácter metonímlco-antonomástico que el adjetivo «kafkiano» ha adquirido con el tiempo. Si se sigue con atención el recorrido histórico y epistemológico que Benjamin propone para afrontar desde diversas perspectivas históricas la cuestión técnico-estética de la fotografía se comprende por qué el daguerrotipo del pequeño Franz es, en cierto modo, doblemente «kafkiano».

En un primer nivel, el retrato se revela kafkiano por el resultado material que la técnica fotográfica ha alcanzado en aquel momento, cuando Kafka tiene seis años, es decir, alrededor de 1890.

Es un retrato kafkiano, así pues, porque parece revestido del «valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros», escribe Benjamin, esto es, de la presencia *aurática* del auténtico Franz, sepultado en el *hic et nunc* del momento del disparo y en la metamorfosis de semitonos de la exposición a la luz de la placa sensible, en el momento casi onírico de la pose.

En un segundo nivel, el retrato es kafkiano porque, según Benjamin, a partir de aquella fotografía el niño evoca el «inconsciente óptico» del observador y despierta su «memoria involuntaria».

El poder inquietante y kafkiano de la técnica fotográfica se encuentra justamente en que descubre una vía de acceso a la dimensión alienante del mundo subterráneo e invisible del aura de los objetos encuadrados.

El retrato en el álbum, lleno de *auricidad*, del pequeño Kafka y de los objetos que lo «amueblan» hace de puente onírico entre las dos épocas de la transformación técnica, los siglos XIX y XX. Proponen al observador un diálogo inconsciente con la temporalidad y visiones procedentes de un mundo que no habla al ojo «natural», sino que suscita una mirada intensa solo al objetivo fotográfico.

> Solo gracias a ella [la fotografía] percibimos ese inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. […] la fotografía abre en ese material los aspectos fisionómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia[…].

Una situación verdaderamente kafkiana.[65]

Teoría de los medios y técnicas del espectador moderno

La cuestión del posicionamiento del individuo, de la mirada, del sistema perceptivo en el complejo de la realidad, es el eje alrededor del cual Benjamin se introduce en el debate cultural de su época; *critica* la experimentación estética de las vanguardias e irrumpe en el recinto sacro del estatus de la obra de arte en la *actualidad* de la reproductibilidad técnica moderna.

En un plano de posterior desarrollo de la teoría estética y del debate crítico sobre la tecnificación industrial de la cultura y del hombre (véase la condición de las masas proletarias alienadas en la cadena de montaje), Benjamin avanza hacia la definición de un sistema específico de elementos inherentes al espacio contingente de la percepción. Partiendo, por tanto, de la confrontación con las voces de Viena, pero también con las posiciones de filósofos y «científicos de la cultura» de su entorno, Benjamin propone un análisis de la sociedad burguesa capitalista actual que parte de la posición que el hombre ocupa respecto a la transformación continua de los horizontes de observación, a las técnicas originadas por el progreso y a las modalidades del uso de estas como instrumentos de percepción de la realidad.

En el campo de investigación de Benjamin se reconocen tres elementos fundamentales:

- el *médium (Médium),* cuya definición extiende continua y sucesivamente, pero que en esencia indica *el modo en que se organiza la percepción humana*:
- el «aparato» (*Apparat)*, es decir, el dispositivo técnico a través del cual el sujeto percibe;

- el conjunto global del «aparataje»; el contexto instrumental y *medial* de la percepción (*Apparatur)*.

El *médium* es, por tanto, un complejo sistema de condiciones *técnicas —naturales y/o artificiales—* capaz de filtrar, modular, producir y reproducir, ya sea modificándolas o desviándolas, las capacidades sensibles que configuran la percepción humana de lo real en formas cada vez distintas.

Este complejo sistema se compone de:

- *formas expresivas*: como el lenguaje, la pintura entendida como técnica de composición de líneas y manchas de color;[73]
- *formas de representación*: como los estilos histórico-artísticos elaborados a lo largo de la historia (el arte tardorromano o el dadaísmo);
- *dispositivos técnicos*: como los desarrollados a finales del siglo XIX y principios del XX (fotografía, cine, radio y teléfono);
- *medios ópticos*: cuya «evolución técnica» viene de lejos, incluso del Renacimiento, desde la cámara oscura a la linterna mágica; del panorama y el diorama o los telescopios, hasta los microscopios o los objetivos;
- *estructuras arquitectónicas*: capaces de modelar históricamente, ya sea con respecto a los *interiores* burgueses o con respecto a los exteriores de la disposición humana de la realidad (lo cercano y lo lejano, lo interno y lo externo);
- todas las sustancias capaces de producir alteraciones sensibles y vehicular la percepción de tal manera que facilite el acceso al *aura* y a otros estados de la conciencia: estupefacientes, alcohol, etc.

De las lámparas de aceite en las calles de la ciudad, las luces de los bombardeos nocturnos, las habitaciones de las viviendas burguesas y la arquitectura de hierro y acero de la capital francesa, pasando por las lupas, el objetivo fotográfico o el lenguaje humano y el aparato radiofónico, el

conjunto de «medios» que participan en la organización de la experiencia constituye una verdadera «feria de la modernidad», una especie de espectáculo en «sesión continua».

Completan el aparato interpretativo del funcionamiento fenomenológico de la percepción las definiciones analíticas, de las que hemos hecho simple mención, de «primera técnica» (*erste Technik*) y «segunda técnica» (*zweite Technik*), así como la de «inervación» (*Innervation*), que profundizan y subrayan el presupuesto historicista de la teoría de los medios benjaminiana y el interés por las condiciones de la percepción en la contingencia de la modernidad industrial. En efecto, para Benjamin el carácter de *historicidad* de la percepción se extiende también al *médium* y a las modalidades con las que los diversos instrumentos técnicos y las funciones sensibles del hombre se combinan. En un fragmento en el que ya nos hemos detenido aparece la definición más general que Benjamin da del *médium*: «el modo en que se organiza la percepción humana —el *medio* en que ella tiene lugar está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica».

La historicidad del *médium*, como puede verse por la reconstrucción benjaminiana de la historia de los dispositivos de reproducción técnica de la obra de arte, pasa por tres principios fundamentales:

1. La prefiguración inherente a cada *médium* del *médium* que seguirá en el proceso histórico de transformación de las formas del arte. Este principio contiene también la intuición «vienesa» de que la técnica influye y predispone la forma artística de cada momento histórico. De esto se deduce la negación del principio evolutivo unidireccional del positivismo en favor de la afirmación de formas artísticas en contextos históricos «desfavorables», «decadentes» o «marginales».
2. Alcanzada una especie de clímax expresivo de una cierta forma de arte, esta ya no puede mantener su coherencia y seguir produciendo los efectos estéticos deseados (*Kunstwollen)*, cosa que, en cambio, sí conseguirá el siguiente *médium*. Por esta razón, inherente casi naturalmente a cada *médium*, se produce el progreso técnico y artístico, que para Benjamin está, así pues, causado por una

determinada exigencia estética y no viene dado *a priori*, como afirmaba el positivismo de aquella época.

3. El *médium* tiene una importante función social en la recepción de las formas artísticas. Según el principio dialéctico fundamental del pensamiento benjaminiano, también la transformación mediática mantiene los elementos propios de cada proceso histórico. Es decir, sobre el filo subliminal de cada fase de afirmación de un nuevo *médium* hay un momento en el presente del *médium* dominante en el que las dos formas opuestas de la recepción —la «arcaica» y la «vanguardista»— se mezclan, coexisten, como en la «imagen dialéctica» del tiempo histórico.

Veamos algún ejemplo concreto de cómo la reproducción técnica —no la reproducción como práctica artística de imitación— se impone «intermitentemente a lo largo de la historia, con largos intervalos, pero con intensidad creciente». En la «primera técnica»: xilografía-litografía-prensa:

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel completamente nuevo. El procedimiento mucho más conciso que diferencia a la transposición del dibujo sobre una plancha de piedra respecto del tallado del mismo en un bloque de madera, o de su quemadura sobre una plancha de cobre, dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no solo en escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renovaban día a día. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma. Comenzó a mantener el mismo paso que la imprenta.

En la «segunda técnica»: fotografía-cine sonoro-cadena de montaje.

> Pero ya en estos comienzos, pocos decenios después de la invención de la litografía, sería superada por la fotografía. Con esta, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto que fue capaz de mantener el paso con el habla. Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro.[76]

Por tanto, si bien es cierto que la reproducción y sus técnicas han existido siempre —el discípulo ha intentado siempre hacer una «copia» de la obra del maestro, aunque solo sea para aprender y ejercitar su habilidad—, la modernidad se caracteriza por una transformación histórica del principio mismo de la reproductibilidad y de la relación entre el hombre y el sistema mediático en el que vive. Mientras, de hecho, con la «primera técnica» el papel del hombre era central tanto en la práctica artesana como en la mágico-ritualista —piénsese en la importancia de la mano del copista y de los órganos internos sacrificados a la divinidad—, con la «segunda técnica» la tendencia no se invierte del todo, pero vive en un equilibrio voluble entre la explotación en grado máximo del cuerpo del hombre en relación con el *Apparatur* (el «aparataje») y su desaparición/transformación en el mecanismo mismo de la producción. Un fenómeno análogo de desaparición/transformación, la intervención de la «segunda técnica», se produce debido a la «vaina» de autenticidad del *aura* artística.

En el primer caso, es decir, en la asimilación del cuerpo humano al *médium* técnico, Benjamin habla de verdadera «inervación» (*Innervation*), el juego combinado entre ser humano y aparataje, que evoca siglos de debate filosófico y sociológico alrededor del conflicto atávico entre Naturaleza y Cultura. En la «inervación» —que puede ejemplificarse en la imagen del personaje de Chaplin, Charlot, que se vuelve uno con los engranajes de la cadena de montaje en *Tiempos modernos* (1936)—, el conflicto entre el polo natural y el cultural tiene posibilidad de extinguirse en la dialéctica de la modernidad. Naturaleza (el cuerpo orgánico del hombre) y Cultura (el instrumento técnico) se «inervan» generando una tercera entidad en equilibrio entre los extremos: la prótesis, el montaje obtenido de la fusión de las funciones y las capacidades sensibles de la naturaleza humana con el aparato técnico que se les incorpora. Y que no las anula necesariamente.

Son dos las realidades en las que se produce más claramente en la modernidad esta «inervación»: el cine y la cadena de montaje. Entre estos dos fenómenos se produce también la experiencia-cesura de la modernidad

de la «segunda técnica»: la Gran Guerra, el más grande e «inmenso experimento de psicología —y estética— social»[77] de la modernidad. La guerra «de desgaste» y de la «carne de cañón» supone la cristalización de todos los elementos más «modernos» de la experiencia sensible. Evento límite por los traumas provocados (el *shell shock*, o neurosis de guerra), la Gran Guerra se reveló también como un evento densamente *aurático*, que fue capaz de mostrar en el momento de la destrucción la fantasmagoría del porvenir tecnológico; reproducible, porque fue capaz de involucrar y de ocupar en un «ciclo continuo» los cuerpos de millones de personas, cercanas o lejanas de las trincheras, y por la cantidad de material fotográfico y cinematográfico registrado en todos los frentes del conflicto.

El polo estético de la inervación cinematográfica consiste en un auténtico «adiestramiento» (*training*) del cuerpo humano: en primer lugar, del actor llamado a repetir la escena una y otra vez hasta conseguir el efecto deseado, antes incluso de la asimilación del gesto en el encuadre del ojo técnico de la cámara. En segundo lugar, el adiestramiento físico al *shock* que afecta al cuerpo del espectador, invitado por la sucesión *chocante* de fotogramas en serie y por la velocidad de la secuencia del montaje a servirse de las facultades de sus órganos oculares, a economizar la actividad cerebral conectada a la vista y a acelerar los tiempos de recepción del producto fílmico.

En el polo social de esta transformación estética y cultural se encuentra el operario de la fábrica moderna. «Inervado» por los engranajes de la producción como prótesis de potenciación de sus habilidades, se ve obligado a adiestrar e implementar en la cadena de otro montaje —en este caso industrial— las capacidades «naturales» de su cuerpo, bajo el imperativo categórico de la productividad del hombre *taylorizado*: alcanzar nuevos récords de producción.

Hachís y *aura*. A cucharadas se saca siempre lo mismo de la realidad

Existe una descripción del acceso al *aura* que, más que ninguna otra, es capaz de mostrar la dimensión extremadamente sensible de la experiencia en la teoría estética de Benjamin. El filósofo y su amigo y colega Ernst Bloch se encontraban en Marsella, en una habitación, bajo el efecto del hachís. En la transcripción del experimento con la droga podemos leer:

> Bloch quería tocar suavemente mi rodilla. Mucho antes de que me alcance, percibo el contacto, y lo siento como una lesión, sobremanera desagradable, de mi aura. (Escrito el 13 de enero de 1928, por la tarde, a las tres y media.)[74]

Entre 1927 y 1933, en la peregrinación intelectual y personal entre los puertos de Marsella e Ibiza, Benjamin procede a una serie de experimentos con las drogas en circulación: el hachís (el *crock* de sus escritos), el opio y la mescalina, pero también la morfina —sustancia que escogerá para quitarse la vida—. La inspiración de estas prácticas se origina, sin duda, en la «moda» europea de la época, pero también, en un plano filosófico, en los testimonios consignados a la literatura por su poeta-guía, el Baudelaire de los *Paraísos artificiales* (1860), y por la teoría simbolista del «éxtasis» de Ludwig Klages, tan próximo al poema baudelairiano «Correspondencias» (1857).

El hachís entra dentro de los medios a través de los cuales la experiencia humana se libera: en particular, el uso de las drogas produce un efecto de apertura y amplificación de los sentidos, como se lee en los informes que Benjamin elabora después de cada experimento (los *Crocknotizen*). En la experiencia «artificial» con las sustancias estupefacientes, Benjamin experimenta, como en un proceso de laboratorio controlado, bajo observación, del que él mismo es el conejillo de indias

voluntario, las transformaciones en el funcionamiento normal de la sensibilidad humana.

En diversos textos de los informes sobre los experimentos podemos leer acerca del acceso directo al *aura* de los objetos de la realidad que las alteraciones «estupefacientes» otorgan a los «sentidos liberados». El hachís, en particular, es el *médium* a través del cual el espacio, el tiempo, la luz, los colores y las formas del mundo conocido experimentan alteraciones, pero no por ello pasan a ser menos auténticos. Al contrario, si la sensación de soledad se desvanece, si la visión se agudiza, y también el tacto, según Benjamin, es porque estas sustancias son como una «cuchara» con la que se «saca siempre lo mismo de la realidad».**[75]** Entonces, toda repulsión se desvanece, un sentido de hilaridad emerge, sonoro, desde el interior del *comedor de hachís* (Thomas de Quincey, 1822) y bajo el efecto de esa alteración general la naturaleza parece disfrutarse sin filtros, como les sucede a los niños: más igual a la realidad accesible de la percepción «natural» y «menos egoísta» incluso que la percepción a la que nos da acceso el amor.

Un Benjamin más sensible y más consciente de los procesos perceptivos del conocimiento estético se encuentra en el *aura* fragilísima de estos paraísos artificiales. En equilibrio precario en la alucinada posición desde la que trascribe y cuenta sus propias experiencias, sustituye la inocencia *infantil* por la dilatación de las categorías espacio-temporales y por la *correspondencia* con las cosas del mundo, la inquietud por la indeterminación de los objetos en los que se sumerge, el miedo de la experiencia del igual, advertida como «violación» de sí mismo por parte de la saciedad de realidad alcanzada.

La pluma que transcribe el efecto de la cuchara inmersa en el *aura* del mundo es ya tan sensible que registra incluso el temor de que «una sombra que cae sobre un papel pueda dañarlo».

Reproducción fotográfica y montaje fílmico: de técnicas de destrucción del aura a prácticas de emancipación social

Como formas de reproducción técnica centrales en el sistema del *Apparatur* benjaminiano, la fotografía y el cine desempeñan un papel epistemológico más importante que el resto de los sistemas mediáticos, en el sentido de que las dinámicas de su funcionamiento técnico se analizan en relación con las posibilidades y con los espacios que abren —agrandan, encogen, fijan o ponen en movimiento— en la conciencia de la realidad sensible, además de por las transformaciones que producen sobre el *aura* artística de la obra de arte.

Las técnicas y los instrumentos audiovisuales —los objetivos, los instrumentos de grabación y reproducción, primero de la imagen, luego del sonido— reclaman o incluso obligan al individuo a tomar partido como espectador, a «someterse» al propio *Apparatur* o a gobernarlo, a volverse parte de él o a utilizarlo aprendiendo sus mecanismos.

En una densa constelación de textos, artículos y reseñas de obras fotográficas y cinematográficas en circulación en Francia y Alemania en las décadas de 1920 y 1930, como *La situación del arte cinematográfico en Rusia* (1927), Benjamin explícita en qué grado el nivel de «inervación» del ojo respecto al aparato, el conocimiento sensible que deriva de la oscilación entre los diversos grados de lejanía que permite el objetivo de la cámara, de las posibilidades técnicas de fijación de las imágenes sobre la película fotográfica y de la secuenciación de la película, en qué grado todos estos elementos, en definitiva, hacen que el carácter contemporáneo de la reproductibilidad foto-cinematográfica sea sustancialmente *política*.

Basta con mirar la transformación que el *médium* fotográfico impone a las *formas* y a los *géneros* de la organización de la percepción humana: a partir del condicionamiento de la mirada que se da en la práctica con el

encuadre y el enfoque; por el potencial de «ampliación» o «aumento» de la película sensible que se ofrece a la lente fotográfica, el ojo no «natural», al que «otro» mundo se le revela; también, por el aporte cognitivo que deriva de la posibilidad de composición de las fotografías en la organización del saber alrededor del objeto representado; en fin, por la cantidad y calidad siempre creciente de las reproducciones en serie que se ponen en circulación en revistas o periódicos, comunicadas por la radio o por teléfono, y convertidas en un auténtico archivo de *citas* de aquella imagen, reutilizable hasta el infinito.

En la época de la pérdida del *aura* de autenticidad de los objetos y de artisticidad de las obras de arte, reproducidas mecánicamente, siempre iguales, en serie, Benjamin habla de la nueva posición del «observador técnico» de la realidad y de cómo el «reconocimiento» genera nuevas perspectivas, como fenómeno social y como cambio antropológico histórico. El «reconocimiento» de la realidad ofrecido por las formas y los géneros de la percepción foto-cinematográfica —en particular, del poder «desrealizante» de la fotografía y de lo *chocante* del montaje fílmico— es una verdadera oportunidad para la política en relación con las masas contemporáneas. Benjamin analiza los resultados que puede provocar esta decadencia del *aura* y uno de los más importantes es la posibilidad de un «desencanto»[78] de las masas debido a la estandarización industrial del trabajo y de la existencia, a la sumisión a los fascismos tardocapitalistas y a sus ideologías estetizantes; pero cuando Benjamin lleva a cabo este análisis, lo hace en un sentido marxista y revolucionario, en función de un proyecto de emancipación cultural y social como nuevo protagonista político de los *tiempos modernos*.

Chaplin-Charlot. El equilibrista en la danza mecánica de los *Tiempos modernos*

En los años en que se convierte en la estrella del cine de Hollywood, Charles Spencer Chaplin (1889-1977) —más conocido con el nombre de la máscara cómica con la que se

cubrió, *Charlot*— encarna una amplia reflexión estética que había sacudido a Europa desde las vanguardias del dadaísmo, el posdadaísmo y el cubismo. Y no solo eso: el cine internacional conecta con las pruebas físicas y técnicas que el cuerpo y el icono de Chaplin ponen en circulación gracias a los medios de difusión mediáticos estadounidenses. Si cineastas de la talla del vanguardista soviético Sergei M. Eisenstein expresan su entusiasmo por una figura ya icónica del cine capitalista de Hollywood, críticos y experimentadores del *médium* cinematográfico encuentran en el trabajo de Chaplin una ocasión para debatir sobre las transformaciones estéticas que este produce en el gusto artístico y en la percepción sensible contemporánea. El tema es la relación moderna entre cuerpo y máquina.

Según la teoría estética de Benjamin, en los años veinte la voluntad (*Kunstwollen*) de provocar al público para incitar en él reacciones de indignación se ha convertido ya en un «tiro fallido» de las «obras-proyectil» dadaístas. Esta exigencia se alcanza libremente en el *médium* cinematográfico. Con las «obras-proyectil» de los dadaístas, la obra de arte alcanzó una cualidad táctil. La demanda del cine es también en primera línea táctil y se basa en la manipulación del montaje, usado hasta entonces como técnica de composición de «ensaladas de palabras» y de *collage* de botones y billetes de tren. El cine libera el *shock* moral dadaísta en el *shock* físico del cuerpo del actor, y Charlot es el único capaz de establecer un equilibrio dialéctico entre él y el «aparataje». ¿Cómo? Con su particular *gestualidad (Gestus),* esa *danza mecánica* ofrecida al público internacional.

> […] a través de esta gestualidad —es decir, de su forma física y psíquica de comportarse— Chaplin *monta* al hombre al cine. La novedad de la gestualidad de Chaplin es que descompone los movimientos expresivos del hombre en una continuación de inervaciones íntimas. Cada uno de sus movimientos singulares se compone de tirones y movimientos fraccionados[79].

El film experimental posdadaísta *Ballet mécanique* (1923-1924), del artista francés Fernand Léger y el director estadounidense Dudley Murphy, marca la consagración del cuerpo de Chaplin no solo como icono del cine mudo de los años veinte, sino también como paradigma de la inervación emancipada del ser humano a partir del mecanismo. La fragmentación del gesto en microsecuencias de movimiento imperceptible, el *montaje* «biomecánico» de la *danza* de trozos desarticulados del «Charlot cubista» hacen de él el equilibrista por excelencia de la modernidad. Al mismo tiempo, además de «fenómeno histórico»[80] y de icono de la *taylorización* mecánica de la existencia de las masas proletarias en la cadena de montaje, Charlot-Chaplin es una especie de atleta-poeta de la emancipación humana del *aparataje*, cuyos *gestos* componen —es más, *montan*— su *Poema fílmico*[81].

Partiendo de algunas premisas a medio camino entre el modelo histórico-social de la reflexión sobre la fotografía propuesto por su amiga y fotógrafa Gisèle Freund[82] y de algunas propuestas técnicas a la vista de los sucesivos análisis, en la *Pequeña historia de la fotografía* Benjamin ensambla (*monta*) los elementos individuales de las diversas teorías. También incorpora un análisis del peso de la experiencia sensible en lo contemporáneo para trazar el perfil de una historia de la percepción a partir de la invención y difusión de la fotografía en la edad moderna. La historicidad de las capacidades sensibles, afirma, no depende solo de un proceso de evolución biológica y natural de las funciones físicas de nuestro cuerpo. También viene determinada por la cultura, es decir, en la relación que se instaura entre el ser humano y las técnicas de producción y reproducción de la imagen. Aún más interesante es la consideración que hace Benjamin del carácter histórico del éxito de la fotografía en relación con el incremento de las capacidades sensibles del público. Precisamente por el hecho de que la fotografía ha surgido como instrumento óptico de registro y reproducción artística —o sea, en respuesta a una determinada

voluntad estética a la que la pintura no podía dar respuesta—, la década de 1920 es la época decisiva para la «legibilidad» de la historia de la fotografía como fenómeno estético. Razón por la que este período se presenta como el más prolífico para la definición de un debate válido y consciente sobre la fotografía como *médium* y como forma de arte.

Al analizar las tendencias de la cultura en el siglo XIX, Benjamin reconoce una idea estética, un estilo artístico y una posición perceptiva de apertura, de distancia en la contemplación, una definición de lo visual de tipo *aurático*. Se infunde al objeto de la percepción un halo sacro de unidad y autenticidad y se lo carga con un valor cultural en nombre del cual el espectador se ve obligado a guardar un debido distanciamiento. Muy pronto, sin embargo, en el momento de «coexistencia» entre el *médium* precedente y la prefiguración del sucesivo —entre el daguerrotipo y el cine sonoro, para entendernos—, la fotografía empieza a mecanizarse cada vez más y los sistemas de reproducción fotográfica se ven obligados a abandonar las constricciones de la tradición estilística precedente, la pictórica. Así, se superan con relativa rapidez las pretensiones artísticas iniciales de los tradicionalistas del arte figurativo, que en los primeros años de éxito del medio fotográfico intentaron «asimilarlo» al gusto pictórico: piénsese en las escenografías de los estudios fotográficos, o en el efecto *aurático* provocado en las primeras fotografías por la técnica aún rudimentaria.[83]

Las fotografías se multiplican, y se convierten en imágenes cada vez más técnicas, tanto en lo que respecta a la cantidad de las reproducciones, que alcanzan a un público cada vez más amplio, como por lo que respecta a su calidad: la imagen se perfecciona en la copia técnica exacta de un original que deja de existir como tal —el objeto de la «exposición» es la fotografía misma— y pierde definitivamente la autoridad de la autenticidad de la obra de arte. La fotografía se convierte en información de una forma que ningún *médium* precedente —desde luego no la pintura, pero tampoco la litografía, que ha quedado «anticuada»— puede imitar. Progresivamente, el observador empieza a anular la distancia a la que se había visto situado

por la autenticidad sacra de la obra única o de su reproducción ejemplar, igualmente única porque había sido producida de forma artesanal, y por tanto era tan auténtica como el original.

Veamos un ejemplo que se hace necesario para ilustrar la idea, y que encaja a la perfección, la imagen de la catedral de Ruan (Notre-Dame de Rouen) en Francia: la obra de arte original es la catedral misma, y al mismo nivel se encuentra el cuadro de Claude Monet (1892) *Catedral de Rúan, fachada oeste, a la luz del sol*, y las otras treinta versiones que el artista pinta desde treinta perspectivas o momentos diferentes entre 1892 y 1894. La litografía, en aquellos años todavía en boga porque respetaba el *médium* estético de la gran pintura impresionista, reproduce en serie y a escala la imagen de la pintura de la catedral de Rúan, que se difunde ampliamente en las revistas ilustradas de la época. Como en todas las fases de la historia del arte, también en este caso la litografía copia al original, pero en el objeto artesanal de la matriz litográfica todavía puede reconocerse, según Benjamin, una obra única creada por la mano del grabador. Con la llegada de la primera fotografía, tanto la reproducción técnica de la pintura de Monet como la fotografía tomada directamente de la obra original —la catedral propiamente dicha— que empiezan a circular en las revistas ilustradas conservan todavía un leve «halo» de la presencia de la obra de arte. La técnica fotográfica rudimentaria todavía debe complementarse con la habilidad del fotógrafo para calibrar la luz, mezclar los agentes fijadores químicos y gestionar los tiempos de revelado e impresión, y aun con ello los inciertos azares de una técnica todavía tosca no garantizan el resultado de la imagen. También en esto reside su singularidad artística. Es en los miles de postales fotográficas de la catedral de Ruan, todas perfectamente iguales, perfectamente «idénticas» a la imagen real de la catedral misma —ya que la función de la postal es precisamente permitir que quien no está presente vea la obra «tal como es»—, donde la autenticidad de la obra y la de la imagen pierden importancia. A las masas que pueden acceder a la postal de la catedral de Ruan con tanta o más facilidad como a la catedral misma, Benjamin les propone un «despertar» de la ilusión estética de la

«segunda técnica» tal y como la plantean los sistemas reaccionarios de la estandarización estética.

Junto con la evolución cada vez más acelerada de la mecanización de la reproductibilidad técnica fotográfica, se determina también, según Benjamin, una especie de revolución de la distancia, que se explica del siguiente modo:

> Se basa en dos condiciones que están conectadas, lo mismo la una que la otra, con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos. Esto es: «Acercarse las cosas» es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo.[84]

En el progreso de los instrumentos técnicos de reproducción de la imagen, el *aura* como valor de culto, de autenticidad y unicidad del objeto sufre un progresivo decaimiento y reducción. Debido a este fenómeno, se induce a las masas a creer en la igualdad de lo que se reproduce y se pone en circulación con la realidad misma: el «valor cultural» se repropone bajo la forma de «fetichismo de la mercancía», típico del sistema burgués tardocapitalista.

Benjamin cree que esto toma también otra dirección que tiene más que ver con la función social del arte y las consecuencias políticas que se derivan de ello. El «aumento de realidad» y el valor de veracidad de los productos fotográficos de la «industria cultural» y de los nuevos medios —por ejemplo, la información «en directo» del periodismo de masas o la difusión «sin límites» de las ondas radiofónicas— abren paso al fenómeno de la hiperestetización de la realidad, que se adapta muy bien a las intenciones políticas de las ideologías contemporáneas en su relación con las masas. Su intento ilusorio, de hecho, es el de reproducir el «valor cultural» del arte bajo la apariencia desnuda de los productos de la «segunda técnica», tanto los comerciales de la publicidad como los ideológicos de la propaganda fascista. Esta es la cara negativa de la moneda de la transformación, en términos de «liberación estética», del estatus del *aura* en la época de la reproductibilidad técnica.

Los fascismos son los que, de hecho, quieren aprovecharse en este sentido de la función *política* de la caída del *aura*: en el espacio de valor que las obras de arte han dejado vacío, la propaganda totalitarista acerca hasta tal punto a la masa la reproducción técnica de la realidad que las dos cosas terminan por coincidir. Es decir, es la propia masa la que se convierte en un ornamento estético de la época, el producto técnico de la política totalitaria: así, «en los grandes desfiles festivos, en las concentraciones gigantescas, en los actos masivos de orden deportivo y en la guerra […] la masa se mira a sí misma cara a cara».

En el lugar del derecho ahora posible de la emancipación humana de la pasividad del goce *ritual*, mágico y sagrado del arte, de la jaula *aurática* que mantenía al ser humano alejado del objeto artístico, los esfuerzos de «estetización de la vida política» que promueve la propaganda «dan a estos movimientos de masas su expresión más inmediata. Y esta expresión es la guerra»[85].

Si esta es la cara inquietante de la moneda, puede esperarse que Benjamin, con su mesianismo práctico, vea también una cara positiva. ¿Cuál es el camino político que se puede recorrer como alternativa a esta transformación histórica de la función social del *aura*?

Hay dos buenas noticias para quien se plantea esta cuestión, y pueden oponerse tanto a los aires militaristas de la Europa de los totalitarismos como a la estandarización cultural y a la proletarización de las masas en la tierra de Mickey Mouse en la que se refugió una generación de intelectuales, es decir, en Estados Unidos. La primera buena noticia se refiere a la ventaja estética que la pérdida del *aura* abre a las masas, hasta entonces excluidas del goce auténtico de los objetos culturales de su tiempo. Este «carácter positivo de la destrucción» lo asume Benjamin desde la teoría marxista de la liberación del ser humano de la servidumbre del trabajo y de la elaboración de nuevas formas de «inervación» con los nuevos medios como «órganos» de la colectividad [86]. La segunda buena noticia hace referencia a la función propiamente social de los medios, y anuncia la potencialidad *política* que muy especialmente la reproducción

fotográfica y el montaje fílmico sugieren para la emancipación de las masas vejadas y dominadas por las prácticas estéticas de los fascismos y de la «industria cultural» turbocapitalista.

La «estetización de la política» fascista ha alcanzado, para Benjamin, la plena realización del principio de la proclama futurista de Marinetti: «Fiat ars, pereat mundus». Con toda la energía humana y todas las formas de producción desplegadas en el «único punto» de convergencia de la guerra tecnológica e incluso química, el fascismo ha conseguido *alienar* extremada y completamente a las masas. Estas, dominadas e *inervadas* en el proceso industrial de conducción de la existencia en función de la guerra, se han acostumbrado al último goce estético propuesto por la afirmación absoluta de la destrucción como única belleza de la que puede disfrutar el nuevo hombre tecnológico.

> La guerra, y solo la guerra, hace posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas. […] *De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte*[87].

No hay que olvidar que la visión marxista y comunista que aprendió en sus lecturas y sus reflexiones sobre Lukács (*Historia y conciencia de clase*, 1923) ya está plenamente desarrollada en Benjamin, que, además de los principios fundamentales de la teoría dialéctica, ha hecho suyos y ha adaptado los relativos a la potencialidad política de la intervención de las masas en las transformaciones sociopolíticas de la realidad. Así emerge, al menos en este punto de su reflexión, un «optimismo» sobre la potencialidad *política* positiva de la técnica y de los nuevos *medios*. Aunque muy pronto Benjamin pasará a desarrollar una visión más pesimista de la realidad, de la explotación en curso del hombre sobre el hombre y sobre la naturaleza mediante, precisamente, la técnica.

En los apuntes y en las correcciones de la primera versión de su escrito encontramos huellas de esta transición de su pensamiento, algunas de ellas fruto de un intenso diálogo intelectual con Adorno. Adorno fue desde el principio *crítico* con la idea de la potencia revolucionaria de los *medios*

modernos tal y como Benjamin la proponía en su texto. Según Adorno, la prueba de la ambigüedad y de la peligrosidad política que estos medios conllevan la encontramos justamente en el hecho de que puedan ser usados, manipulándolos, también por regímenes autoritarios, por los fascismos y por los sistemas político-económicos más reaccionarios. A este debate entre ambos se debe, entre otros, la atenuación o eliminación de la valoración positiva que Benjamin expresó en las primeras versiones de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* por el cine de Walt Disney. ¿Cómo podía la revista de la escuela filosófica anticapitalista por excelencia aceptar la publicación de un texto que exaltaba el producto de una de las «industrias culturales» más potentes? ¿Y, sobre todo, cómo podía Benjamin esperar el pago de la suma establecida para esta colaboración?

Volviendo, en cambio, a las buenas noticias: por una parte, la técnica foto-cinematográfica demuestra ser un instrumento adecuado —el *médium*— para responder a la nueva exigencia estética de las masas en la modernidad, abriendo nuevos espacios de interpretación de la realidad.

El ejemplo más adecuado en este sentido lo vemos en la atención que Benjamin presta, en una de sus reseñas, al catálogo del fotógrafo Karl Blossfeldt sobre las *formas originarias del arte?*[88] Hojeando este «inventario perceptivo» de fotografías exponencialmente ampliadas de helechos, flores, tallos, hojas, ramas de castaños, etc., vemos cómo las formas que el objetivo fotográfico revela al ojo del espectador producen el *shock* del extrañamiento. Elementos de la naturaleza así registrados y reproducidos se muestran, de hecho, como auténticas «formas de estilo», modelos decorativos, «antiquísimas formas de columnas», «báculos episcopales» o «árboles totémicos», cambiando «nuestra imagen del mundo en una medida todavía imprevisible». Es la capacidad de ampliación del instrumento fotográfico la que da voz a un mundo oculto para el ojo «natural» y arranca el «velo de pereza» de nuestra mirada mal acostumbrada, por la observación pasiva, a observar distraídamente las cosas del mundo.[89]

Bajo el segundo aspecto, el de la función social de la reproducción fotográfica, Benjamin propone la serie sobre rostros de alemanes del siglo XX de August Sander.[90] La serie de rostros fotografiados en la obra tiene el interés de llevar a la placa fotográfica y a los espacios urbanos, tras la «desertificación» de las plazas y calles fotografiadas por Eugène Atget, el rostro humano, su presencia y su autenticidad, asociado al rol social que desempeña cada persona.

«Ya no se trataba de retratos. ¿De qué cosa se trataba?» Según Benjamin, la obra de Sander «es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita» nuestra comprensión atenta, detallada, audaz, porque compara las fisonomías de la sociedad en la que se vive. La ejercitación de la mirada crítica permite que cada individuo se emancipe de la estandarización a la que el trabajo industrial capitalista y el poder de control social fascista reducen la presencia humana en el mundo. La provocación de Sander, para Benjamin, reside en el hecho de ser el auténtico contrapeso de las teorías fisonómicas y de la suspicacia insinuadas en la sociedad por los grandes poderes represivos y discriminatorios de la época.[91] Al mismo tiempo, esta teoría de rostros reafirma otro principio crucial de la *teoría* estética benjaminiana: el del acceso al *aura* de las cosas que la fotografía permite, como auténtico contacto sensible entre el sujeto que observa y el «rostro de la cosa» observada. El *aura* como potencial de las cosas del mundo para hacerse más cercanas, aun manteniéndose a la misma distancia real, permite al sujeto envuelto en su atmósfera volverse «fisonomista», hundirse «literalmente en los rostros».[92]

Antes de ese momento, solo el cine ruso había posibilitado que «aparezcan ante la cámara hombres que no hubieran servido para ser fotografiados por ella». Es, de hecho, el uso del montaje fílmico de la vanguardia soviética el que abre la última puerta de acceso a la liberación de las limitaciones técnicas y estetizantes de los *tiempos modernos*.

Como ya se ha mencionado, el montaje como técnica artística es uno de los pilares sobre los que se articula la reflexión de Benjamin sobre las

posibilidades revolucionarias, la potencial ruptura de la prisión social y cultural en la que la industria y los fascismos tienen bajo control a las masas proletarias. Después del experimento del fotomontaje dadaísta de Kurt Tucholsky y John Heartfield[93] en las artes figurativas, el montaje consigue, según Benjamin, su mejor expresión en otras dos formas estéticas: primero, en las expresiones artísticas surrealistas (incluida la literatura) y la fotografía del círculo de László Moholy-Nagy, resumidas en su texto «La Nueva Visión» (*Neue Sehen*)[94] luego, precisamente en la película cinematográfica cuyos modelos son los films de Chaplin, el mundo fantasmagórico —y controvertido— de Disney y la vanguardia soviética de diversos genios revolucionarios como Eisenstein, Dziga Vértov y Pudovkin.

La fascinación de Benjamin por las técnicas y teorías del cine nacido de la revolución bolchevique —e inspirado por ella— arranca del ya mencionado viaje a Capri, en el que empezó a frecuentar a la directora letona Asja Lacis, que terminaría siendo su amiga y amante. Pero también de un viaje a Moscú entre diciembre de 1926 y febrero de 1927, narrado en su *Diario moscovita* (póstumo, 1980). Las posibilidades inesperadas, sorprendentes, *chocantes*, que el cine soviético representa no se relacionan únicamente con el hecho de que haga aparecer en la pantalla a las mismas masas a las que se dirigen las películas (Eisenstein recluta a campesinos rusos para hacer una película sobre la campaña de colectivización de la tierra; a obreros rusos para hacer un largometraje sobre la industria soviética; y a marineros rusos para su película sobre la épica revolucionaría de *El acorazado Potemkin* de 1925). Para directores como Pudovkin, en cambio, es justamente en la fase de montaje, de decisión sobre el ritmo y la secuencia de los fotogramas, cuando el potencial técnico del cine se expresa en su grado máximo revolucionario. En esta práctica de reordenación «intermitente», a trozos, con interrupciones, con ralentizaciones y aceleraciones, se revelan los detalles más «invisibles» de una acción e incluso en los errores de continuidad o las imprecisiones del montaje se descubre el valor subversivo de la película.

> [con el cine] nace verdaderamente una nueva región de la conciencia.

> Es […] el único prisma donde se despliegan para el hombre actual de manera clara, significativa, apasionante, el medio inmediato, las piezas donde vive, se dedica a sus asuntos y se divierte.[95]

Este tipo de cine es, en la teoría de los medios de Benjamin, la obra de arte más afín a las condiciones técnicas de la experiencia, impulsada en todos sus aspectos y en todo momento a la consecución de un récord de prestaciones, sujeta a verificaciones continuas —los test técnicos— para el control constante de la producción.

La esencia del film como obra de arte de la modernidad técnica reside, de hecho, en el principio de «mejorabilidad»: en la época de la reproducción hasta el infinito y de la renuncia a la eternidad de la pieza única absoluta, la obra maestra del arte clásico —la escultura griega o la pintura renacentista— está destinada a un declive inevitable.

Como alegoría explicativa de esta afirmación podemos tomar el cuerpo marmóreo de la Venus de Milo (130 a. C.). Pieza única surgida de un fragmento también único de mármol y entregado a la eternidad del genio irrepetible de su escultor, la Venus, hoy privada de sus brazos, yace incomprendida en la época de la técnica perfectible, inapropiada para la «época de la obra montable». El nuevo objeto de deseo estético contemporáneo es, en cambio, *Una mujer de París* (1923), con sus 3000 metros de película en la versión definitiva del montaje. Salida de un vasto mar de material de archivo —125 000 metros de película, en total—, *Una mujer de París* exalta hasta el paroxismo, también en la función técnica del montaje, las intenciones épicas de su poeta cinematográfico, Charlie Chaplin.[96] La «gestualidad» (*Gestus*) reiterada del cuerpo atlético de Charlot, durante innumerables metros de sus otras películas, consagra asimismo la superación de todas las pruebas físicas y la obtención del mejor rendimiento posible de este equilibrista de la *danza mecánica* del cine.[97]

Se ha visto que Benjamin es, al mismo tiempo, el filósofo del «fragmento», el que pretende obtener las imágenes de la «marmita rota» a partir de los restos en los que se ha descompuesto el todo. Se ha visto que el mosaico, el fragmento, la huella, el resto arqueológico son «imágenes que

piensan» fundamentales en su construcción filosófica. También la realidad —como el terreno de las ruinas del presente— aparece ante la mirada del estudioso como un campo en el que se dispersan las piezas de un mosaico y los fragmentos del pasado que iluminan el conocimiento. Benjamin —adiestrado por el arte vanguardista— encuentra en la práctica del montaje las premisas metodológicas para la recomposición de la «marmita» de su tiempo, destrozada por la tempestad que azotaba Europa.

El montaje en los años de la especulación y la escritura frenética y dispersa entre 1938 y 1940, como la alegoría para el *Trauerspiel*, se convierte en una auténtica praxis epistemológica coherente con la realidad contingente, con el «paisaje cultural» contemporáneo, reventado por la amenaza del nazismo de Hitler.

En París se hace explícito en Benjamin el discurso sobre el montaje y sobre las urgencias del presente, y es también donde empieza la fase final de sus peregrinaciones filosóficas y biográficas. A los *pasajes* de París habrá que volver para recoger los últimos fragmentos de su pensamiento filosófico y las iluminaciones de las últimas *tesis* sobre la historia.

El último Benjamin: trapero de la filosofía y *Angelus (Novus)* de la historia

Antes de anularlo por completo y empujarlo a la fuga y al suicidio, el triunfo del nacionalsocialismo ya había producido una metamorfosis total en la condición existencial de Benjamin como intelectual de los *tiempos modernos*, cambio que se hace evidente en el giro *político* de su pensamiento. Mientras las ideologías reaccionarias de su tiempo apostaban por una «creatividad artística» ilusoria, el pensamiento revolucionario lo hacía por sustituirla por una capacidad «especializada» para intervenir *políticamente* en la sociedad y por ponerse a disposición de las masas proletarias, cuya identidad política se veía reducida a diario por los fascismos a ser un mero ornamento de la alianza militante entre poseedores del capital y pequeña burguesía burocrática.

Benjamin se dirige al nuevo intelectual revolucionario en la proliferación de textos fragmentarios del último período de su vida, con la demanda de que se adapten él y su función a los *tiempos modernos*. Esta adaptación se expresa en una toma de posición pública frente a la situación de emergencia social, en posicionarse ante la amenaza del fascismo, una postura que Benjamin admite que es dura y llena de riesgos para los nuevos hombres de letras del siglo XX. Es dura, sobre todo, porque se presenta como el resultado del rechazo —primero— y de la emancipación —luego— de la propia condición social: si el intelectual es un burgués por antonomasia, su toma de posición contra el fascismo es, ante todo, una toma de posición en contra de su propia clase social. Así, «el camino del intelectual hacia la crítica radical del orden social es el más largo, de la misma manera que el del proletario es el más corto».[98]

En cuanto al riesgo inherente a tal toma de posición política —que, atención, para Benjamin no es una opción, sino una necesidad ética y profesional—, nadie constituye un mejor ejemplo viviente que él mismo, un judío apátrida perseguido por leyes raciales, en fuga en una Europa que va tomando el color negro de los uniformes de la Gestapo.

Entre el verano de 1938 y el de 1940, Benjamin vive los años más febriles de su producción, así como los más agitados de su vida personal como fugitivo. En Dinamarca, donde en 1938 se encuentra con su amigo Brecht, retoma el trabajo sobre Baudelaire y lo modifica siguiendo los consejos de Horkheimer, para alcanzar una mayor claridad teórica sobre la idea de progreso histórico. En París, donde se refugia en una *chambre de bonne* en el séptimo piso de un edificio haussmanniano del distrito 15, en «una especie de carrera con la guerra» escribe, sobrevive y acepta prácticamente todos los encargos que recibe; ahora su especulación independiente está casi totalmente orientada a la entrega de trabajos para conseguir ingresos con los que subsistir.

Las discusiones con los colegas y los amigos de siempre —sobre todo con Brecht, e incluso, en el último encuentro, después de once años sin verse, con Scholem, de paso en París en su fuga hacia América— son cada vez más encendidas: el tema central es la cara sanguinaria de la revolución soviética en los tiempos de las purgas de Stalin contra los miembros más ilustres de la *intelligentsia*.

De aquí derivan, también, las peticiones cada vez más urgentes por parte de la escuela de Fráncfort de depurar los textos y artículos críticos de referencias explícitas al comunismo como modelo de realización ética y cultural. Es en esta fase cuando su escritura se concentra en textos siempre pensados en la «forma breve», como para expresar la urgencia, la precariedad y la fugacidad del tiempo que tiene a su disposición, pero que también mantiene continuidad con obras anteriores de este mismo estilo, como *Calle de sentido único* e *Infancia en Berlín hacia 1900*, a las que, de hecho, de vez en cuando aún añade algún nuevo texto. Alrededor de 1927 y 1928 empieza a tomar forma un proyecto que iba a llevar por título el

nombre de una de las peculiaridades urbanas parisienses más características del siglo XX: *Pariser Passagen (Pasajes de París).* Concebido como un «trabajo de pocas semanas», este proyecto ya no lo abandona nunca, y contamina con algunos de sus temas e imágenes otros escritos de su último decenio, además del fragmento que redactó en francés en 1936 para una presentación del proyecto con el título *París, capital del siglo XIX*.

Es precisamente en el mismo carácter de escritura en forma de apuntes y citas, recogidos a lo largo de la década de estudio en la Biblioteca Nacional de Francia, donde se condensa el valor intelectual de las últimas producciones. Una enorme cantidad de reflexiones queda recogida en numerosos cuadernos en los que lleva al extremo su tendencia a una escritura cada vez más microscópica, con la que ya ha experimentado durante los años de la censura guillermina, entre 1914 y 1918[99]. En esta fase, las dificultades y la sensación de aislamiento se acentúan, pero el trabajo sobre los *Pasajes*— que, según todos, él «consideraba la obra fundamental de su vida»— sigue absorbiéndolo incluso mientras toma notas para reeditar en parte *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Entre el estallido de la guerra en septiembre de 1939 y el verano de 1940, Benjamin vive el último *annus horribilis* de su vida: empieza con el internamiento en un «campo de trabajo voluntario» para emigrantes alemanes en las afueras de Nevers (en el Alto Loira). Vuelve a París en noviembre de 1939, donde pasa los últimos meses del año ya con pocas ilusiones de que la situación vaya a mejorar, tanto para él como para Europa. De este personal *despertar-shock*, del sueño revolucionario soviético —Benjamin se alzará indignado políticamente por el cambio de rumbo de Stalin y el pacto sellado con Hitler en agosto de 1939, así como por la no beligerancia y el reparto de Polonia—, encontramos huellas en las cartas con los amigos que ya se encuentran en América, pero sobre todo en la escritura, en los primeros meses de 1940, de las *Tesis sobre la historia*.

Cuando en junio la Wehrmacht ocupa París, Benjamin ya se encuentra en plena huida hacia el sur, donde llega a Lourdes equipado solamente con el neceser y una máscara antigás. Antes de partir, deja la parte más importante de su patrimonio de libros y manuscritos —incluidos los *Pasajes*— a su amigo Georges Bataille, que los guardará en la Biblioteca Nacional de Francia, donde se encontrarán cuarenta años más tarde. Deja en casa solo los libros «irrelevantes», y consigue entregar una segunda parte de sus posesiones a alguien que luego se la devuelve en Lourdes. Se trata del contenido de la gran maleta de cuero negro que todos los testigos de su fuga hacia Marsella y Portbou afirmarán que llevaba consigo, agitado y agotado por la rápida huida.

Esta maleta —junto a la dosis de morfina que adquiere, una gran cantidad por si tiene que compartirla con el escritor y amigo Arthur Koestler— contiene, además de los manuscritos perdidos, la herencia cultural enigmática de un hombre que ha intentado fijar en la escritura las imágenes más vívidas de la historia de su tiempo. La maleta que le impide una fuga más rápida es también una imagen del siglo XX como una «historia de profecías»: en la del prófugo y su voluminoso equipaje se encuentra la profecía de la persecución y del exterminio nazi.

Extrañamiento y «teoría viajera»: el bagaje cultural de la diáspora judía

La última fase de la República de Weimar en Alemania y las consecuencias de la tensión política en las fronteras alemanas —en particular con Austria, Polonia y los territorios en conflicto con Francia— inauguran el período más terrible de la historia europea contemporánea.

Antes de que los acontecimientos militares de la Segunda Guerra Mundial y los horrores de los campos de exterminio se transformaran en la «industria de la muerte» nazi, la situación en el territorio europeo ya era muy comprometida y peligrosa para los que vivían bajo el «estigma» de pertenecer a la comunidad étnico-religiosa judía. Los judíos alemanes —como les sucedía a otros judíos en los estados nación surgidos de las guerras de independencia y de unificación europeas del siglo XVIII—, a pesar de que habían combatido en las filas del ejército en la Gran Guerra, volvieron a convertirse pronto en el chivo expiatorio de la crisis económica y política de la república recién nacida. La comunidad judía estaba discriminada en el contexto nacional; históricamente se la había considerado inferior, inasimilable por ser extranjera por cultura, raza y fe, e incluso se había pretendido demostrar esa supuesta inferioridad a fuerza de pseudocientíficos argumentos biológico-raciales. En los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial, la población judía alemana, incluso la que pertenecía a la alta burguesía, vivió bajo un código de discriminación que afectaba a aspectos de la vida privada (como la prohibición de matrimonios mixtos) y, aún de forma más rígida, a aspectos de la vida pública y civil (exclusión de cargos públicos o prohibición de ejercer ciertas profesiones, incluidas las académicas, culturales e institucionales). En esta fase, y especialmente tras el ascenso del nacionalsocialismo en 1933 y la instauración de las leyes raciales en 1935, la vida de

los judíos en Alemania se volvió imposible, hasta el punto de empujar a la fuga incluso a aquellos que esperaron hasta el último momento el respeto de derechos humanos fundamentales.

Es en este momento cuando se produce una verdadera diáspora cultural hacia Estados Unidos, un exilio que se convierte en un observatorio filosófico, «a una distancia justa» de los horrores perpetrados en Europa. Este fenómeno intelectual, que por su densidad y potencial epistemológico se encuentra entre los más significativos del siglo XX, forma un grupo de pensadores militantes a los que el «extrañamiento» contemporáneo de la cultura de origen les permite la elaboración de un pensamiento *crítico* original para los malos tiempos que tenían lugar. A la *distancia crítica* y al extrañamiento intelectual —propio de un cierto vanguardismo soviético— garantizado por el observatorio del exilio americano, se le añade la capacidad de observar el presente desde el punto de vista de los vencidos. Los protagonistas de esta *diáspora* forman parte de los *vencidos*, y se ven obligados a afrontar el trauma de la privación de la lengua propia y de su profesión, así como de un «paisaje familiar en el que fijar el orden del pensamiento».[100]

Entre estos *militantes* del pensamiento de la *diáspora*, los judíos alemanes desempeñan un papel importante: Franz Neumann, Herbert Marcuse, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Aby Warburg e incluso las colecciones de libros o el patrimonio documental de muchos de ellos. Pero uno de los efectos más claros es el político, expresado en la «teoría viajera», según la definición de Edward Said (*Traveling Theory*, 1982). A juicio de este estudioso del poscolonialismo, no solo los hombres y las mercancías, sino también las ideas emigran, se entrecruzan y se hibridan, transformándose ellas mismas en el proceso y transformando las culturas de acogida. Este razonamiento, aplicado a los veinte años de exilio y producción teórica de los intelectuales judíos alemanes en Estados Unidos, entre 1933 y

1950, aproximadamente, a lo que se suma las estancias de muchos de ellos en Francia entre 1933 y 1940, explica la fuerza de gran parte de las importantes elaboraciones teóricas con las que intentaron explicar la realidad antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

Desde *Los orígenes del totalitarismo* de Arendt (1951) hasta la *Dialéctica de la Ilustración* francfortesa en Nueva York (Horkheimer-Adorno, 1947), el extrañamiento y la distancia obtenidos «gracias» al exilio y a la precariedad en la que se desarrolló su existencia y su pensamiento dan un giro decisivo a la intelectualidad judía alemana en los años más oscuros del siglo XX. La integración de la cultura política hegeliano-idealista de los judíos alemanes en el seno del pragmatismo americano de la Carta de Derechos deriva en el *pensamiento crítico* de la sociedad autoritaria y la *teoría negativa* del post-Auschwitz, la irreparable grieta en el horizonte de la historia que supusieron los campos de exterminio.

La filosofía de los Pasajes. El montaje de fragmentos como método

A menudo se ha afirmado que en la última fase de la vida —incluso cuando el fin no es necesariamente algo tan claramente previsible como para un perseguido político de la Gestapo— es cuando el filósofo tiende a radicalizar los principios originarios de sus propias teorías. En el caso de Benjamin, más que una neta definición de los principios o una rígida radicalización de las teorías, sucede más bien que las «imágenes dialécticas» que pueblan su discurso cristalizan de forma más explícita y se consagran como únicos asideros con los que captar el pensamiento al final (y del final) de Benjamin. Lo mismo vale para las actividades que habían ocupado el centro de su vida de bibliófilo y estudioso: la pasión por la práctica del coleccionismo no solo de libros, sino también de juguetes para niños. Las estrecheces y el trabajo incansable en su peregrinar europeo lo llevaron a buscar un nuevo formato de colección, más práctico, que podríamos definir como «portátil»: el de las citas. De aquí se deriva la cantidad de cuadernos y libretas con la tapa negra que siempre lleva consigo en sus últimos diez años de desplazamientos continuos, y en los que anota, incansablemente, «en forma de citas aquello que la vida y la lectura diarias iban tejiendo en él en forma de "perlas" o de "coral"»[101].

En dos fases principales, entre 1927 y 1940, Benjamin dispone estas imágenes en los *Pasajes*, usando la práctica narrativa más coherente, en su opinión, con la naturaleza fragmentaria de la realidad contingente: el «montaje literario». Aparecen, además de esas notas, nuevas figuras o algunas que se renuevan en el espacio prolífico de la forma breve y del catálogo de aforismos y fragmentos que el filósofo ordena obsesivamente durante los funestos dos últimos años de su vida.

Estas imágenes-fragmentos de pensamiento se organizan meticulosamente —aunque cabe recordar siempre que el trabajo quedó

inacabado y que la disposición final la han establecido los editores— según una clasificación estudiada en las dos fases principales de elaboración de la obra. Además de las dos versiones para las presentaciones del proyecto, *París, capital del siglo XIX* (en alemán en 1935, en francés en 1939), divididas en capítulos, la mayor parte del contenido de la obra consiste en legajos (*Konvoluts*) marcados con una letra y un título. En cada legajo, los fragmentos se diferencian mediante números: los de la primera fase de trabajo, de 1927 a 1929 (de *Aº 1* a *Qº 25*, y de *aº 1* a *hº 5*); y los de la segunda fase, de 1934 a 1940 (de *A 1* a *Z 3* y de *a 1,1* a *r 402*). Los títulos son muy variados; entre los más destacados para comprender el plano general de la obra y las figuras más importantes del trabajo de toda su vida se encuentran: «Baudelaire»; «Marx»; «El coleccionista»; obviamente, «El flâneur»; «Las calles de París» y «Teoría del conocimiento, teoría del progreso».

Desde estos primeros elementos, se puede intuir que los *Pasajes* son una obra histórica, en el sentido en que Benjamin entiende esta disciplina, y lo son al menos tanto como las *Tesis*. Esto puede afirmarse no solo en razón de las intenciones explícitas del filósofo de escribir «una *Urgeschichte*, es decir, una historia originaria del siglo XIX»;[102] sino sobre todo por la historicidad que expresan las figuras principales alrededor de las cuales giran sus especulaciones aforísticas.

En este punto podemos finalmente presentar la figura del *flâneur*, que ya había aparecido en su obra desde los textos sobre Baudelaire y que es una de las «imágenes dialécticas» más eficaces para describir la compleja temporalidad contenida en esta expresión: la «fantasmagoría».

El *flâneur* es el más «antiguo» de los personajes que pueblan París en el complejo diálogo entre Benjamin y Baudelaire y entre Benjamin y la prehistoria del siglo XX. Se trata de uno de los más claros «avisos de incendio» de la decadencia burguesa en el cambio de siglo. Ya cuando lo evoca en Baudelaire, Benjamin lo contrapone al peatón de la metrópolis moderna: el primero frecuenta los «pasajes», donde, lejos de la vista de los vehículos,

puede continuar comportándose como antes de la aparición de los coches a motor. Resiste en la ciudad electrificada, pero se refugia en esa especie de *interior* en el exterior que es el *pasaje* parisiense: un salón al aire libre, donde todavía uno puede hacerse la ilusión de estar viviendo a salvo de la modernidad, como un tejido afelpado que amortigua los ruidos, colores y estímulos externos. Cierto, ya no puede sacar a pasear tortugas con una correa y complacerse en adecuarse al paso de los animales, y tampoco puede seguir el paso de las masas amorfas que «han de atender a sus negocios».[103] El *flâneur* que vaga en los *pasajes* parisienses —nunca descritos de forma directa— es, de todas formas, el más coherente de los paseadores que hay «actualmente» en la ciudad y en el «paisaje cultural» de ese París encaminado hacia la modernidad a velocidad sostenida. Como Benjamin, esta figura sigue buscando bajo las *arcadas* su camino de paseante solitario: sigue caminando solemnemente y exhibiendo «en forma provocativa su *nonchalance*», y sigue observando, con ritmos y modos muy diferentes de los del «hombre de la multitud» la realidad ya acelerada por el verbo taylorístico. Su estar «en medio de» los tiempos que coexisten en las calles de la ciudad lo hace capaz de acceder a continuación y en cada instante al pasado. La modernidad —tiempo de convivencia sincrónica de imágenes, objetos, espacios y trazos temporalmente ambiguos, *asincrónicos*, o mejor *anacrónicos*— contribuye a hacer de la ciudad de los *pasajes* el lugar de la «fantasmagoría».

¿Qué es la «fantasmagoría»? En la definición de Benjamin resuena el eco de un fragmento del primer libro de *El capital* de Marx, que sirvió al filósofo alemán para responder a las peticiones de Adorno de que sistematizara el sistema materialista de sus posiciones. Este término (de origen griego: *phántasma*: representación ilusoria, espectro; *agoreú*: hablar en público) se refiere a un dispositivo óptico de los siglos XVIII y XIX que, oculto a la vista de los espectadores, proyectaba sobre una pantalla apariciones de naturaleza espectral. Al elemento oculto que subyace a la experiencia óptica fantasmagórica se añade también el hecho de que esta experiencia distorsiona intencionadamente la percepción sensorial de los espectadores, un fenómeno tan logrado que garantizó al espectáculo de la

fantasmagoría un gran éxito. También fueron testigos de las fantasmagorías algunos autores de la época —como Poe o el propio Baudelaire—, que hicieron uso de la expresión «fantasmagoría» como metáfora de la experiencia «onírica» y de las «semejanzas no sensibles».

Del uso de la expresión en Marx como *transfiguración* del proceso productivo en el «fetichismo de la mercancía» de la cultura burguesa del siglo XIX, Benjamin hereda el aspecto histórico-social. Desde la primera presentación de su proyecto sobre París, de hecho, lo utiliza para denotar todos los objetos, fragmentos o detalles de la realidad que son objeto de la observación del historiador-arqueólogo de la modernidad. Son fantasmagorías, así pues, las exposiciones universales, la decoración de interiores burgueses y, en particular, la muchedumbre descrita «ópticamente» como «un velo ante el *flâneur*», mediante la cual «se imprimen en la imagen de la ciudad rasgos crónicos hasta entonces desconocidos».[104] Entendidas así, las fantasmagorías no son solo definiciones abstractas y conceptuales de los fenómenos de transformación histórica del «paisaje cultural» burgués. Son también objetos «reales», fenómenos completamente «materiales»: son las formas de vida y de la innovación de la técnica, las iluminaciones y manifestaciones sensibles de la modernidad, que es, en sí misma, una fantasmagoría.

También los *pasajes* son, por tanto, fantasmagóricos para Benjamin: por un lado, porque son lugares «fósiles» y temporalmente ambiguos, en los que se puede retroceder al pasado como en un sueño; y, por otro lado, porque son precursores de la siguiente técnica —la de las construcciones del siglo XX en hierro y vidrio—, que llevará a cabo la intención estética (*Kunstwollen*) ya inherente en las *arcadas* del siglo XIX.

Se puede entonces, con razón, definir a este gigantesco trabajo de coleccionismo, archivo, disposición, montaje y exposición como la obra alegórica benjaminiana de esta fase, análoga, *mutatis mutandis*, a su trabajo sobre el drama barroco alemán. En la forma y en el «método de este trabajo: el montaje literario»[105], Benjamin ha querido condensar la fantasmagoría

de la capital de la modernidad en una composición de fragmentos de escritura heterogéneos y temporalmente complejos. De los *pasajes* como vía de acceso a la «fantasmagoría» cultural del gran capital, a los *Pasajes* como catálogo-guía de ese espectáculo urbano y de los procesos especulativos del filósofo-*flâneur*, vagando entre las formas materiales y heterogéneas del progreso en la realidad.

La lógica de la obra, sin ninguna intención *discursiva o argumentativa*, parece prever el *shock* del lector, que vaga a su vez entre los fragmentos como entre los materiales de una «exposición». Una obra representativa, por tanto —el *Libro de los pasajes* como un recorrido por los pasajes—, y ostensiva: a través del montaje literario, las citas, como la mercancía en el escaparate, se autopresentan, se declaran «simplemente mostrándose». Como fragmentos —procedentes de las más diversas fuentes, y muy a menudo sin declararlas— pueden ser leídos e interpretados aisladamente o reorganizados por el lector a partir de las relaciones que encuentre entre ellos y de las reacciones que le provoquen. Es en el *extrañamiento* de esta exposición de frases-objeto o de imágenes-fragmento que Benjamin intenta llevar al extremo la teoría revolucionaria del montaje y, al mismo tiempo, mostrar el funcionamiento del conocimiento sensible en la modernidad: por *discontinuidad, intervalos, saltos* y *distancias*.

Como ya se ha dicho, esta intención siempre estuvo presente en el trabajo de Benjamin desde los años de *Calle de sentido único*. Allí escribió:
106

> En mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y arrebatan la convicción al ocioso paseante.[106]

Aquí escribe:

> Este trabajo debe desarrollar el más alto grado del arte de citar sin comillas. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.[107]

Entre estos dos montajes de textos que construyen, a través de su arquitectura interna, auténticos escorzos de la ciudad, existe una cierta

continuidad. En el primero, Benjamin reconstruye los aspectos de la vida cotidiana moderna fundados en la distracción, usando de manera incluso gráfica el estilo publicitario del mobiliario urbano, de los folletos y de los llamativos titulares de la prensa de masas: «¡VUELVE! ¡TODO PERDONADO!», o «ARTÍCULOS DE PAPELERÍA Y ESCRITURA», «¡CERRADO POR REFORMAS!», o «¡PROHIBIDO FIJAR CARTELES!» y «OFICINA DE OBJETOS PERDIDOS». En el segundo, en cambio, la intención es mostrar cómo se procede a la «compresión histórica», es más, prehistórica, de la modernidad:

> No hurtar ahí nada valioso, ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no es lo que hay que inventariar, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos.**[108]**

Los dos volúmenes son, en palabras del propio Benjamin, las dos caras de la misma moneda de la modernidad, y la excentricidad de la forma-catálogo escogida reside en «captar la actualidad como el reverso de lo eterno en la historia, y tomar las huellas de este lado oculto de la moneda».**[109]** En el gesto brusco de girar la moneda para «captar la actualidad», la imagen del historiador-*flâneur* nos recuerda a aquella del historiador-trapero que busca, recoge y colecciona los restos y pedazos del progreso.

Es en las *Tesis sobre la historia* donde Benjamin, coleccionista de imágenes y fragmentos, intenta llevar a cabo esta mutación, cepillando «la historia a contrapelo»,**[110]** intentando mostrar como ya evidente la «superación del concepto de "progreso" y del concepto de "período de decadencia" son solo dos caras de una misma moneda»**[111]**. La de la violencia con la que se manifiesta la «tempestad de la historia».

Las Tesis sobre la historia. El pensamiento en la última frontera (Portbou, 1940)

Es inútil, a estas alturas, volver a hablar del estado de ánimo y de las condiciones materiales en las que se encuentra Benjamin a principios de 1940. Es inútil recordar el enésimo viaje-peregrinación que se verá obligado a emprender aquel mismo verano, cuando decida dejar de «defender su posición» en Europa, por la que había rechazado, hacía apenas dos años, la invitación de Adorno para unirse a él en América. Pero conviene recordar la trágica correspondencia en esta fase entre las condiciones del historiador y las de su época. En las dieciocho tesis que componen este breve ensayo, considerado el más puro en términos de filosofía de la historia, las referencias teóricas y las citas —también las citas propias— se multiplican y se mezclan en un montaje de aforismos verdaderamente denso y evocador. De las *Tesis* gran parte de la crítica ha destacado fundamentalmente dos aspectos. El primero, una intensificación del elemento mesiánico del que se desprende una apa rente tendencia al tono utópico. El segundo, el definitivo —o al menos como última expresión antes de su muerte— distanciamiento teórico respecto al materialismo marxista y al historicismo trascendental y positivista tan en boga en los *tiempos modernos* del gran desfile del progreso.

Al leer las dieciocho tesis, encontramos al menos tres temas que son, en cierto modo, el contrapunto dialéctico de las tesis, el lado del tejido efímero de la historia que hay que «cepillar a contrapelo», y que sirven también para explicar el significado epistemológico de esta expresión central en el método de la historia de Benjamin.

El primero de los temas subraya la exigencia *actual* en Benjamin de extender por escrito, negro sobre blanco y públicamente, una reflexión teórica sobre la historia y la modernidad que ha impregnado siempre su

búsqueda. De hecho, como sostiene en una carta de respuesta a Gretel Adorno en mayo de 1940, a propósito de la redacción de las *Tesis*:

> La guerra y la constelación consecuente me dieron motivo para registrar algunos pensamientos de los que puedo decir que casi veinte años estuve manteniendo dentro custodiados, sí, custodiados de mí mismo. La conversación bajo los castaños fue una brecha en esos veinte años. Y todavía hoy te entrego esos pensamientos más como un ramo de hierbas susurrantes, recogidas durante un paseo meditativo, que como una colección de tesis. **[112]**

Es Scholem, desde su posición antimarxista y antisoviética, quien reconoce el tono desilusionado en la expresión de la décima tesis, que se dirige claramente a los «políticos, en quienes los adversarios del fascismo habían puesto su esperanza, [y que] yacen por tierra y refuerzan su derrota con la traición a su propia causa»**[113]**. Las urgencias de Benjamin, en este punto de la historia y de su historia, son dos: la primera es reaccionar a la guerra, tomando posición contra los resultados actuales de la barbarie; la segunda es dar por acabada su esperanza, hasta entonces aún firme, en la revolución bolchevique y en los resultados contingentes de esta en la Rusia de Stalin, en la que el pacto con Hitler en verano de 1939 fue la «traición». La guerra es, así, «simplemente» el pretexto, después de veinte años de especulación, para explicitar la dialéctica de su filosofía de la historia, apenas trazada en el breve ensayo sobre el método *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador* (1937).

En este texto, Benjamin había tratado, de forma muy explícita y por primera vez, el tema de la dialéctica histórica como método de consumación del materialismo en una verdadera filosofía de la historia. Tomando como modelo la posición del intelectual alemán, Benjamin construye un perfil del moderno filósofo de la historia: la actividad de coleccionista de expresiones secundarias, relegadas por la concepción *aurática* clásica del arte (en particular, ilustraciones y representaciones de motivos satíricos), había estimulado en Fuchs la capacidad de observar la realidad de su tiempo —marcada por la exaltación del progreso— desde el detalle, desde los objetos considerados marginales. Para comprender la modernidad, el historiador materialista, reconvertido en *trapero* de la

historia —y que tiene claro los elementos de su época: las innovaciones técnicas, las premisas económicas y las implicaciones socioculturales—, debe anular la idea común de la historia como «tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general», es decir, debe mostrar el lado oculto[114]. La aniquilación de la idea del *continuum* en la historia, en la cultura y en el progreso —que ya se había abierto camino en el fragmento N 1a, 8 de los *Pasajes*— se lleva finalmente a cabo en la séptima tesis, en la que encontramos también ecos de otros textos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* o *Paris, capital del siglo XIX*. Cada «documento de cultura», de hecho, como producto no solo de grandes genios, sino también del trabajo de tantos esclavos —aquí la imagen remite a la actualidad de las relaciones de producción entre capitalistas y proletarios—, si se lee a contraluz, es contextualmente un «documento de barbarie»[115]. Así, el acuerdo entre Stalin y Hitler es un documento del nivel de civilización alcanzado en el siglo XX si lo vemos desde el lado de la historia clamorosa de los vencedores de las batallas; por el contrario, si se «cepilla a contrapelo», se convierte en el más explícito documento de la barbarie. Solo en el *shock* de dar la vuelta a la página y mirar el otro lado se despierta el historiador —y Benjamin— del sueño eterno de la historia.

El segundo tema de las *Tesis* que hay que leer «a contraluz» podemos verlo en las reflexiones que su amigo Brecht —uno de los primeros lectores del texto, un año antes de la muerte de su amigo, al poco de que Benjamin lo escribiera— anotó sobre ellas. Para Brecht, el discurso de Benjamin sobre la historia —en el que encuentra ecos de su novela *Los negocios del señor Julio César* (1938-1939)— se centra en los siguientes puntos principales:

- además de la intención explícita, como ya hemos dicho, de contrastar la idea de *continuum* en la historia y la dilatación eterna de la imagen del pasado en el «fetichismo de la mercancía» y de los productos de la técnica, Brecht subraya cómo la situación actual europea explícita

en Benjamin el contraste con la idea de progreso como «vigorosa empresa de mentes tranquilas»;

- del primer punto deriva el segundo: Benjamin, que ve en la clase obrera y en la masa «ornamental» de corte nazi el cumplimiento absoluto de la «estetización» de la política, radicaliza la imagen del cuerpo proletario como des-moralizado, es decir, desposeído y despojado del potencial emancipador del trabajo y de la técnica como instrumento para ejercitarse en la organización autónoma de la sociedad;
- por último, según Brecht, y como se desprende de la octava tesis sobre el «estado de emergencia» que se ha convertido en la regla de la existencia[116], Benjamin «se burla de quienes con tanta frecuencia se admiran de que algo como el fascismo haya podido surgir "todavía en este siglo" (como si no fuera el fruto de todos los siglos anteriores)».

Siempre según Brecht —pero contrariamente a lo que afirma la mayor parte de la crítica, que lo define como particularmente oscuro por el tono profético, y confuso por la práctica del montaje literario de fragmentos—, este trabajo se presenta «claro y clarificador» de la posición y del método histórico de Benjamin. Y añade: «a pesar de todas sus metáforas y judaismos»,[117] que son los aspectos condensados en la imagen del *Angelus Novus*.

En la novena tesis, en efecto, tanto la atmósfera del tiempo mesiánico de la redención como la instantánea del tiempo actual (*Die Jetztzeit*) contenida en la condensación de la historia de la humanidad que es el momento de la destrucción bélica mundial, parecen concentrarse en la imagen dialéctica del «ángel de la historia».

Se recordará que, en 1921, Benjamin había adquirido en una galería en Múnich la acuarela de Paul Klee *Angelus Novus*, a la que se sentía tan apegado que la llevaba consigo en todas sus sucesivas mudanzas.

Y parece que su apego fue justificado, puesto que al final —probablemente, sobre la base de apuntes precedentes— de aquella acuarela surge su más intensa imagen dialéctica de la historia, casi la cristalización definitiva de su pensamiento. En esta interpretación del misterio y la ambigüedad cristalizadas en la obra abstracta de Klee, Benjamin condensa buena parte de las figuras alegóricas de su largo, vertiginoso y prolífico análisis en imágenes de su tiempo: el *Angelus Novus*, la tormenta y, obviamente, las ruinas.

El primero es, en sí mismo, la alegoría del movimiento dialéctico de la historia: aparece atascado en el «umbral» de la frontera entre dos tiempos, el pasado de la tradición trascendente de la que proviene y el futuro hacia el que inexorablemente se dirige. Como ángel «nuevo» es ya la prefiguración del futuro que se revela, dialécticamente, en el instante presente en el que aparece. Como ángel «de la historia», de hecho, tiene los ojos vueltos hacia el pasado, y la boca abierta, incapaz de pronunciar palabra alguna: es la alegoría del filósofo, cuya mirada se dirige a los rastros arqueológicos del presente desde el que observa, pero que es incapaz de explicar su experiencia, como un soldado inmovilizado en las trincheras. La tormenta, en cambio, que sopla desde el paraíso —el lugar mesiánico de la felicidad, en la que «late inseparablemente […] la redención»—[118] es la alegoría del progreso. Regresa la imagen repetida varias veces por Benjamin: la analogía con el marinero que, en mitad del naufragio, se iza sobre el mástil más alto para desplegar las velas y complacer a la tormenta y consigue observar desde allí arriba más profundamente y a mayor distancia el movimiento destructivo que se despliega a su alrededor.

Y, finalmente, la ruina. O, más bien, el cúmulo de ruinas que se eleva hasta el cielo: la alegoría por excelencia del carácter arqueológico y destructivo de la modernidad. De estos dos aspectos ya se ha hablado a lo largo del libro: por lo que respecta al «carácter destructivo», la ruina, que es el resultado de una perturbación, conserva en sí misma la energía liberada por esta; en términos arqueológicos, en cambio, como residuo material del

pasado, la ruina remite tanto a ese mismo pasado del cual proviene como al futuro que puede reconstruirse a partir de ella.

En la forma plural de la palabra alemana *Trümmer*, ruina, de hecho, significa también «desintegración», el movimiento destructivo que produce el «deterioro». En lugar de remitir al Benjamin desilusionado, desesperado, en fuga hacia la última frontera de su vagabundeo solitario, la profecía de la destrucción final que contiene la descripción del «ángel de la historia», con este detalle lingüístico —y ya sabemos la atención que ponía el filósofo en el poder productivo de la palabra— se altera, una vez más, el sentido de la lectura. De hecho, explica el filósofo Barnaba Maj,

> justo aquí, donde el significado de los escombros parece identificarse más con el de ruina, en realidad asume una connotación ideológica diferente. La ruina sería una memoria formal de lo que fue, mientras en los escombros esta memoria se pierde.[119]

Benjamin confía la acuarela a Bataille, junto a sus cartas más va liosas, antes de huir de París, antes de que Europa se cubra de ruinas, cuando él ya yacerá en una fosa común, apátrida en tierra extranjera también en la muerte.

Sobre la «frontera infranqueable»[120] donde yacía su primera tumba se alza ahora un monumento paisajístico del artista israelí Dani Kara van, *Passages* (1994).

APÉNDICES

OBRAS PRINCIPALES

El carácter fragmentario, disperso en artículos y breves ensayos propio de la escritura de Walter Benjamin y, sobre todo, la enorme cantidad de apuntes y paralipómenos, readaptaciones y nuevas antologías de los mismos textos hacen que no sea una tarea sencilla la de seleccionar algunas de sus obras para describir dignamente las «imágenes que piensan» fundamentales del autor.

En el momento de escribir este libro, la edición de las *Obras* de Benjamin en español se compone de nueve volúmenes. A estos se les añade una serie de antologías temáticas, desde tratados de estética y teoría literaria a ensayos sobre la teoría de los medios, textos de filosofía de la historia… La siguiente selección de textos incluye los que se han usado a lo largo del libro para hablar del pensamiento del filósofo, con vistas a facilitar las referencias bibliográficas de los temas expuestos.

«Las afinidades electivas» de Goethe (1924)

Publicada en dos entregas en la revista *Neue Deutsche Beiträge* gracias a la intervención de Hugo von Hofmannsthal, se considera que esta obra es la primera y la más original de las que escribió el autor en su juventud, cuando aún era desconocido. El ensayo sobre la novela de Goethe causa pronto una encendida polémica en el mundo académico, debido a que el joven autor construye en ella una apasionada y directa crítica, precisamente, a las escuelas de la tradición literaria alemana. La originalidad de este texto —como aplicación de sus teorías sobre el lenguaje y sobre el romanticismo alemán— reside en hacer de Goethe un autor que intentó romper los barrotes de la jaula estética representada por el mito de la tradición, en lugar de sustentar dicha tradición, como parece, a primera vista, por el desarrollo de la novela. En este mismo nivel de reflexión, Benjamin también reelabora una versión del simbolismo estético libre del irracionalismo y de la trascendencia, desnuda de la intencionalidad del autor como traductor de la lengua subterránea del mundo (*La tarea del traductor*, 1921). Desde el

punto de vista estrictamente crítico, el ensayo sobre *Las afinidades electivas* verifica por primera vez en un texto «sagrado» de la literatura romántica alemana la historicidad de la literatura y la complejidad temporal y ética que definen el papel del autor en el «paisaje cultural» de referencia.

El origen del «Trauerspiel» alemán (1928)

Proyecto madurado en 1923, cuando Benjamin estaba en pleno desarrollo de sus estudios académicos sobre lengua y literatura y durante sus intentos —infructuosos— para obtener la habilitación para la docencia universitaria. El trabajo sobre los orígenes del drama barroco se presenta como la más compleja y estratificada de las reflexiones crítico-literarias de Benjamin. En el texto, de hecho, se sistematizan, una vez más, aspectos relativos a la fenomenología del lenguaje y a la historicidad del género literario. En particular, Benjamin se extiende sobre las variaciones de la conciencia histórica y las libertades éticas del individuo entre la época de la tragedia griega y la del drama barroco del siglo XVII. Mientras la primera es una representación de la historia natural, en la que el héroe silencioso se convierte en el símbolo teológico y el ejecutor mudo del destino «natural» de la comunidad, el drama barroco alemán es la representación del mito sobre el trasfondo teológico de la historia sagrada cristiana, en la que el misterio que recubre los emblemas de la realidad sirve para hacer evidente la distancia entre el mundo trascendente celestial y el mundo inmanente del dolor y los males terrenos. En esta fase de la especulación benjaminiana se puede captar la influencia de su encuentro con las teorías críticas y estéticas marxistas, de las que el filósofo toma el interés por las etapas y los productos «marginales» y «decadentes» en el transcurso accidentado y no positivista de la historia de la humanidad. La alegoría barroca sería, entonces, la respuesta estética a la crisis del significado, a la pérdida de un horizonte común, causada por las guerras de religión del siglo xvii. A partir de esta reflexión particular sobre la emergencia cultural como respuesta a la urgencia de la crisis, Benjamin dibuja una estimulante analogía entre el siglo xvii barroco y la Alemania de la primera posguerra con el arte expresionista de Weimar.

Calle de sentido único (1928)

Primera prueba programática de libro en forma de montaje surrealista de microtextos, esta antología representa, en contenido y en estructura, la idea de un «bazar» filosófico (Ernst Bloch) dispuesto en una calle de la metrópolis moderna. Concebido como un intrincado recorrido del lector por las alucinantes visiones de la ciudad del siglo XX —los títulos de los breves capítulos evocan, incluso en el estilo tipográfico, el estilo de los carteles y afiches publicitarios—, esta obra encarna la estructura y las cuestiones de la reflexión benjaminiana en forma de «imágenes que piensan». Igual que sucede en las calles y ante los escaparates de la metrópolis *taylorizada* e iluminada por los carteles de las tiendas, el lector de *Calle de sentido único* se enfrenta continuamente a las deformaciones y los excesos de la vida de la Alemania de Weimar. En el vértigo provocado por la pérdida de orientación de la lectura —no es sencillo distinguir los estilos de la escritura ni las referencias teóricas del autor— en este «librito para los amigos» aparecen ya algunos de los principios de la crítica de Benjamin a la peligrosa cosificación de los mitos burgueses y la denuncia, como un «aviso de incendio», de sus premisas catastróficas.

Pequeña historia de la fotografía (1931)

Publicado por primera vez en tres entregas en la revista *Die literarische Welt*, este ensayo de Benjamin es una reflexión sobre una técnica y una disciplina, la fotográfica, que en aquellos años se estaba volviendo accesible para un público cada vez más amplio. Desde los primeros y aún rudimentarios experimentos del siglo XVIII de Nièpce y Daguerre hasta los fotomontajes de la vanguardia alemana de los años de Weimar, Benjamin identifica los temas principales que habían determinado la evolución del *médium* fotográfico. En esta obra, que alterna una reconstrucción propiamente histórica con un análisis estético de las relaciones entre pintura y fotografía y de las correlaciones entre medios ópticos e historia de la percepción, Benjamin manifiesta el valor *productivo* de la fotografía, es

decir, su capacidad técnica para evocar los detalles de la realidad que no son visibles para el ojo humano.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1935-1939)

La introducción de nuevas técnicas de producción, reproducción y difusión masiva de las obras de arte, a principios del siglo XX, ha cambiado radicalmente la relación entre arte, artistas y público. Este es el núcleo argumentativo fundamental del ensayo que, en una carta a Max Horkheimer, Benjamin describe como los prolegómenos «a una teoría materialista del arte». El argumento principal se desarrolla alrededor de dos temas: la relación entre arte y técnica y el análisis del disfrute del arte en la sociedad de masas. Esta reflexión se origina en una precisa concepción estética sobre la historicidad de la percepción y del *médium* en el que se organiza, «no condicionado solamente de forma natural, sino también histórica». En el plano crítico, Benjamin se concentra en el uso político del arte por los totalitarismos: a partir de la ruptura de la unión entre aquel y las condiciones concretas de existencia, los regímenes totalitarios alienan a las personas comunes de un goce emancipado. Al contrario, insistiendo en algunas características tradicionales y carismáticas del arte —el genio, el misterio, el valor eterno— utilizan la experiencia artística como instrumento de control de las masas. Contra esta «estetización de la política», Benjamin propone una más crítica «politización del arte» orientada a la emancipación de las masas y al avance revolucionario.

Sobre algunos motivos en Baudelaire (1939)

Publicado en la *Zeitschrift für Sozialforschung (Revista de investigación social),* este texto es un auténtico caleidoscopio del trabajo de mezcla y reescritura de textos anteriores, en los que Benjamin reflexiona largamente sobre la figura del poeta francés Charles Baudelaire y sobre la constelación de imágenes y cuestiones que hacen referencia a él. Como primer héroe de la transformación técnica de la modernidad, Baudelaire encarna

perfectamente el papel de autor capaz de reconocer las señales de la decadencia de su tiempo, pero, en lugar de pasar por ellas a través del mito y la retórica, se detiene en ellas, buscando los residuos y los detalles que esta transformación deposita en la realidad. Baudelaire es el poeta de los desheredados, es un desheredado él mismo, despojado de la *aureola* lírica por el *shock* continuo de la vida acelerada de la modernidad, investido por Benjamin con el papel de productor de nuevos paradigmas estéticos frente a la crisis en el cambio de siglo.

Libro de los Pasajes (póstumo, 1982)

La obra incompleta de Benjamin por antonomasia, el trabajo sobre los *pasajes* es el ambicioso proyecto al que se dedica durante los trece últimos años de su vida, hasta su muerte. «Montaje literario» de materiales, fragmentos y citas en el que las reflexiones teóricas e interpretativas —si bien presentes— quedan expresamente ocultas, los *Pasajes* son una investigación de los orígenes de la modernidad a través del París de la época. La ciudad, centro ideal del mundo, es el caleidoscopio que permite reunir multitud de visiones solo aparentemente marginales: además de los *pasajes*, calles que son interiores burgueses diseminados en la ciudad y en los que el «*flâneur* se siente en casa», desfilan por las páginas del libro las mercancías, la moda, el coleccionismo, la prostitución, etc. En esta «fantasmagoría» urbana, Benjamin evoca a Nietzsche, Blanqui, Poe, pero sobre todo Baudelaire.

Tesis sobre la historia (póstumo, 1940)

Las dieciocho tesis de 1940 son el resultado en forma de pensamientos breves de una reflexión desarrollada a lo largo de veinte años sobre los principales temas de la filosofía de la historia benjaminiana. Las *Tesis* presentan las dos naturalezas dialécticas del pensamiento del filósofo: la de la redención mesiánica y la del materialismo histórico, al que se ha sustraído la fe positivista en el progreso. Tres son los temas principales: 1) contrarrestar la idea de la historia como un *continuum* y del progreso como

una «vigorosa empresa de mentes tranquilas» (Bertolt Brecht); 2) «pasar el cepillo a contrapelo a la historia», es decir, considerar cada expresión de la civilización también desde su parte negativa, como una expresión de la barbarie; 3) promover la conciencia histórica dialéctica de las clases revolucionarias para deshacer la ilusión burguesa del «eterno retorno de lo mismo» y activar la promesa de redención contenida en los eventos destructivos de los que procede el presente.

CRONOLOGÍA

Vida y obra de Benjamin	Contexto histórico y cultural
1892. Nace el 15 de julio en Berlín, en una rica familia judía, el mayor de tres hermanos.	
1902. Entra en la escuela Friedrich-Wilhelm Gymnasium en Berlín.	
	1903. Nace Theodor Adorno.
	1906. Nace Hannah Arendt.
	1907. Henri Bergson: *La evolución creadora*.
	1908. Nace Merleau-Ponty.
	1911. Edmund Husserl: *La filosofía, ciencia rigurosa*.
1912. Se inscribe en los cursos de filosofía de la Universidad de Berlín.	
	1913. Edmund Husserl: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero*. Bertrand Russell: *Principia mathematica*.
1914. Escribe el manuscrito *Metafísica de la juventud*, que	**1914-1918**. Primera Guerra Mundial.

queda inacabado.	
1915. Conoce a Gershom Scholem, con el que le unirá una gran amistad.	
1917. Se casa con Dora Kellner, con quien tendrá su único hijo, Stefan.	**1917**. Rusia: Revolución de Octubre. Lenin sube al poder. Declaración Balfour sobre la creación del Estado de Israel en Palestina.
	1918. Proclamación de la República de Weimar. En Gran Bretaña, sufragio femenino para las mujeres mayores de 30 años.
1919. Se gradúa *summa cum laude* en filosofía con la tesis *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*.	**1919**. Levantamiento espartaquista en Berlín, asesinato de Rosa Luxemburgo.
1920-1927. Publica, en orden cronológico: *Hacia la crítica de la violencia, La tarea del traductor, «Las afinidades electivas» de Goethe, El origen del «Trauerspiel» alemán*. Conoce a Ernst Bloch, Theodor Adorno, Erich Fromm y Franz Rosenzweig, con los que mantendrá una relación de estima y amistad.	**1920**. Derecho de voto para las mujeres (solo de raza blanca) en Estados Unidos.
	1921. F. Rosenzweig: *La estrella de la redención*. L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-philosophicus*.

	1922. Nace Imre Lakatos.
	1923. Primer congreso nazi.
1924. A pesar de su disertación sobre *El origen del «Trauerspiel» alemán*, se le niega la habilitación como docente en la Universidad de Fráncfort.	**1924**. Muere Lenin. Le sucede Stalin. Nace Paul K. Feyerabend.
	1927. Martin Heidegger: *Ser y Tiempo*.
1928. Traba una gran amistad con Bertolt Brecht.	
	1929. Crack de la Bolsa de Nueva York. Inicio de la Gran Depresión. Nace Jürgen Habermas. Manifiesto del círculo de Viena.
	1930. Sigmund Freud: *El malestar en la cultura*.
	1931. Nacimiento de la escuela de Fráncfort.
	1932. Henri Bergson: *Las dos fuentes de la moral y la religión*.
	1933. El 30 de enero, Hitler es nombrado canciller alemán y asume plenos poderes. Incendio del Reichstag. Martin Heidegger, rector de la Universidad de Friburgo, se afilia al partido nazi. Inicio de la persecución de los judíos. Hannah

	Arendt y Theodor Adorno huyen de Alemania y se refugian en París.
1934-1935. Aproximación al Instituto de Investigación Social de Max Horkheimer. Se prodiga como traductor (Baudelaire) y como ensayista: sobre Kafka, Leskov. Escribe *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.	**1934**. Hitler se atribuye el título de Führer.
	1935. En Alemania se promulgan las Leyes de Núremberg, racistas, que privan a los judíos de la nacionalidad alemana.
	1936. Guerra civil en España.
	1938. *Anschluss*, la Alemania nazi se anexiona Austria. Jean-Paul Sartre: *La náusea*. Muere Edmund Husserl.
1939. Se establece en París. Como ciudadano alemán, es internado en un campo de trabajos forzados.	**1939**. El 1 de septiembre, la Alemania nazi invade Polonia. Empieza la Segunda Guerra Mundial. Th. Adorno y M. Horkheimer: *Dialéctica de la Ilustración*.
1939-1940. Escribe las *Tesis sobre la historia*, su último trabajo y testamento literario, que tenía que haber sido la introducción a los *Tassagen-Werk*. Las *Tesis*, escondidas y conservadas por	

Georges Bataille, se descubrirán en 1981.	
1940. Huye de París ante la llegada del ejército nazi. Llega a Portbou, en Cataluña, como parte del viaje que debía llevarlo a embarcarse hacia Estados Unidos. Las autoridades españolas le retiran el pasaporte. Presa del pánico por el probable arresto y deportación a Alemania, se suicida con una sobredosis de morfina la noche del 25 al 26 de septiembre.	**1940**. Alemania invade Francia. El 14 de junio los nazis entran en París.
	1942. Albert Camus: *El extranjero*. Maurice Merleau-Ponty: *La estructura del comportamiento*.
	1943. Jean-Paul Sartre: *El ser y la nada*.
	1944. Desembarco de Normandía y liberación de Francia. Las tropas soviéticas entran en Hungría.
	1945. Fin de la Segunda Guerra Mundial. Juicios de Núremberg a los principales dirigentes nazi.

Notas

[1] Tendremos ocasión de profundizar en ello a lo largo del libro, pero el título de este capítulo hace referencia a uno de los ensayos más originales de Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía* (1931). Por lo que respecta a las expresiones *flâneury flânerie*, a lo largo del presente volumen también las trataremos en detalle. Por el momento, bastará con que ofrezcamos la traducción más frecuente —y la más coherente con la figura del filósofo alemán— de esta palabra francesa: una persona que pasea sin rumbo en la frenética metrópolis y observa distraídamente la multitud que atraviesa. <<

[2] Carlo Saletti (editor), *Fine Terra. Benjamin a Portbou*, Verana, Ombre Corte, 2010. <<

[3] De esta antología solo se sabe con certeza que Benjamín la piensa, la escribe y la dedica a su único hijo, Stefan (1918-1972), fruto de su matrimonio con Dora Kellner. El resto de las informaciones que circulan y que, con el tiempo, han seguido apareciendo sobre esta recopilación de escritos no han dejado de multiplicarse, de igual modo que no se han resuelto nunca los misterios que rodean a los manuscritos que contenía la maleta de cuero negro que Benjamín llevaba consigo durante su último viaje. La primera edición de *Infancia en Berlín* data de 1950, bajo la dirección del filósofo alemán, amigo y referente de Benjamín, Theodor L. W. Adorno, aunque este ignora tanto el orden original de las partes como las intenciones del autor sobre esos textos. Son precisamente las condiciones inciertas sobre la redacción del libro en los años del exilio de Benjamín (entre 1932 y 1938) las que hacen de estos textos sobre su infancia el trabajo más inspirado del autor sobre el tema de la muerte. En 1981, la investigación del filósofo italiano Giorgio Agamben en los fondos que Georges Bataille escondió en la Biblioteca Nacional de Francia, en París, lleva al descubrimiento, junto a los manuscritos sobre los *Pasajes*, de la versión modificada por Benjamín de *Infancia* en 1938, que había entregado al intelectual francés en 1940, antes de su última huida. La misma casualidad se repetirá de nuevo en 1988 con el hallazgo de la versión «original» de 1932 y 1933. Actualmente puede encontrarse en español, además de la versión de 1982 de Alfaguara que usamos en las citas de este volumen, otra versión publicada en 2011 por Abada Editores, basada en la edición de Tillman Rexroth de 1972, que añade a la versión de Adorno los textos descubiertos posteriormente al año 1950. <<

[4] El título original *Passagen-Werk*, traducido primero como *París, capital del siglo XIX* y después como *Pasajes de París* o *Libro de los pasajes*, forma parte de los manuscritos inéditos que entregó a su amigo Bataille, presumiblemente junto con las *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (que iba ser una suerte de introducción a los *Pasajes*) y a *Infancia en Berlín*, escritos todos ellos durante los años en París, antes de su fuga en 1940. También los *Pasajes*, como los otros libros casualmente encontrados por Agamben en 1981, tuvieron un destino póstumo marcado por diferentes ediciones en Alemania y Europa a partir de 1982. La más importante de ellas fue la que estuvo a cargo de Rolf Tiedemann, que se incluyó luego en las *Gesammelte Schriften* de la edición alemana. En castellano, existe una edición del *Libro de los pasajes* publicada por Akal (2005) y basada en la edición de Tiedemann, que es la que hemos usado para las citas del presente volumen, pero también podemos encontrar la obra, traducida como *Obra de los pasajes* en el Libro V (2 volúmenes) de las *Obras* de Benjamín de Abada Editores (basadas, asimismo, en la edición alemana de las *Gesammelte Schriften* de Rolf Tiedemann). <<

[5] Julián Roberts, *Walter Benjamin*, Bolonia, Il Mulino, 1987. <<

[6] W. Benjamín, *El origen del «Trauerspiel» alemán*, Madrid, Abada, 2012. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. <<

[7] La expresión más reciente y destacable de esta reevaluación la podemos encontrar en la formidable biografía crítica del filósofo como *outsider* del pensamiento escrita por Howard Eiland y Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critica! Life* (The Belknap Press, 2014). <<

[8] Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque. <<

[9] Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Taurus, 2013. Traducción de Martín Schifino. <<

[10] Hannah Arendt, «Walter Benjamín (1892-1949). El pescador de perlas», en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2009. Traducción de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro. <<

[11] W. Benjamín, «Productos chinos», en *Calle de sentido único*, Madrid, Akal, 2015. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. <<

[12] A raíz del descubrimiento en 1981 en la Biblioteca Nacional de Francia de los manuscritos de Benjamín que poseía Bataille se ha procedido a un largo y complejo trabajo filológico en las diversas recopilaciones de textos editados o inéditos en los que el filósofo trata el tema y la figura de Baudelaire. Este trabajo filológico e «histórico-genético» se ha completado recientemente en la antología «Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo» (en W. Benjamín, *Obras*, Libro I. Vol. 2, Madrid, Adaba Editores, 2008). <<

[13] Hannah Arendt, *op. cit* <<

[14] W. Benjamin, «El hombrecillo jorobado», en *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982. <<

[15] Edward W. Said, *Fuera de lugar*, Barcelona, Debolsillo, 2016. Traducción de Javier Calvo Perales. <<

[16] W. Benjamin, «El hombrecillo jorobado», en *Infancia en Berlín hacia 1900, op. cit*. <<

[17] W Benjamín, «Experiencia y pobreza» (1933), en *Obras II, Vol*. /, Madrid, Abada, 2012. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. <<

[18] Hannah Arendt, op. cit. <<

[19] W. Benjamin, «El hombrecillo jorobado», en *Infancia en Berlín hacia 1900, op. cit*. <<

[20] Gershom Scholem, *op. cit*. **<<**

[21] Bastará mencionar algunos títulos de las obras más influyentes y reconocidas: la obra clave firmada por M. Horkheimer y T. L. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* (1947); *Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (1951), de Adorno; *Teoría tradicional y teoría crítica* (1937) y *La añoranza de lo completamente otro*, de Horkheimer; o *Razón y revolución* (1941), *Eros y civilización* (1955) y *El hombre unidimensional* (1964) de H. Marcuse. <<

[22] Walter Benjamín es también el jovencísimo autor de un gran número de poemas, que compone entre 1915 y 1925 y que dedica a su amigo Fritz Heinle, que se suicidó inhalando gas junto con su novia el 8 de agosto de 1914, en protesta por el estallido de la guerra. <<

[23] Hannah Arendt, *op. cit*. **<<**

[24] Gershom Scholem, *op. cit*. <<

[25] W. Benjamín, «La tarea del traductor» (1923), en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971. <<

[26] W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003. Traducción de Andrés E. Weikert. <<

[27] W. Benjamín, «La tarea del traductor», en *Angelus novus, op. cit* **<<**

[28] La imagen benjaminiana de la traducción como un mosaico de la composición de la multiplicidad de lenguas en una única lengua refleja intensamente la influencia del simbolismo de Klages, que utiliza la palabra griega *symbolon* en el sentido de ‘marca’ o ‘tesela’ de un mosaico. Así como una pieza no es el símbolo del «jarrón» sino el jarrón mismo, o al menos una parte de él, del mismo modo la lengua del traductor forma parte de la lengua adánica (Julián Roberts, *op. cit*). **<<**

[29] W. Benjamin, «Doctrina de lo semejante» (1933), en *Obras II Vol. 1*. <<

[30] W. Benjamín, «Ampliaciones», en *Calle de sentido único, op. cit*. **<<**

[31] Esta cita y las siguientes: W. Benjamin, *«Las afinidades electivas» de Goethe* (1924), en *Obras I, Vol. I*, Madrid, Abada, 2012. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. <<

[32] Entre otros: Opitz, Gryphius, Lohenstein, Haugwitz, Hallmann. **<<**

[33] Según Lukács (*Significación actual del realismo crítico*, 1957), el ensayo de Benjamin sobre *El origen del «Trauerspiel» alemán* es en sí mismo una obra alegórica: por el objeto de análisis (el drama barroco alemán como arte alegórico); por el método (dado que Benjamin usa la alegoría para darle la vuelta a la interpretación clásica del método literario); y por el contenido (el ensayo mismo se presenta como una alegoría del presente de la Alemania de Weimar y del arte moderno, la vanguardia expresionista). <<

[34] W. Benjamin, *El origen…, op. Cit*. <<

[35] Hans Blumenberg, *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, Valencia, Pretextos, 2007. Traducción de Manuel Canet Simó. **<<**

[36] Renato Solmi, «Introduzione» (1959), en W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (editado por R. Solmi y F. Desideri), Turín, Einaudi, 1995. <<

[37] Puede encontrarse un análisis más detallado de este vocabulario técnico en las secciones segunda y tercera del presente libro. <<

[38] W. Benjamín, «Al planetario», en *Calle de sentido único, op. cit*. <<

[39] W. Benjamin, «El carácter destructivo», en *Discursos interrumpidos* /, Madrid, Taurus, 1973. Traducción de J. Aguirre. <<

[40] Renato Solmi, *op. cit*. <<

[41] George Simmel, *La metrópolis y la vida mental* (1903). **<<**

[42] W. Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Itaca, 2003. Traducción de Bolívar Echeverría. <<

[43] Véase el poema en prosa de Baudelaire en su libro póstumo *El spleen de París* (Madrid, Espasa-Calpe, 1935), titulado, precisamente, «Extravío de la aureola». Traducción de Enrique Diez Cañedo. <<

[44] Véase la segunda parte de este libro, y en particular el apartado «Hachís y *aura*. A cucharadas se saca siempre lo mismo de la realidad» (pág. 86). <<

[45] W. Benjamin, «Sobre algunos motivos en Baudelaire» (1939), en *Obras I, Vol. 2*, Madrid, Abada, 2013. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. <<

[46] W. Benjamín, *Tesis sobre la historia, op. cit* <<

[47] Véase, en este sentido, la selección temática de textos en: W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media* (a cargo de A. Pinotti y A. Somaini), Turín, Einaudi, 2012. <<

[48] T. L. W. Adorno, «*Dirección única* de Benjamin (1955)», en *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995. Traducción de Carlos Fortea. **<<**

[49] Adolf von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1989. <<

[50] Alois Riegl, *El arte industrial tardorromano*, Madrid, Visor, 1992. <<

[51] Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Austral, 2014. <<

[52] A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milán, 2001 <<

[53] Benjamin se dedica al examen, a la recapitulación y a la personal recomposición de principios y ajustes metodológicos propuestos por varias personas de la escuela de Viena y su entorno en el texto «Ciencia del arte estricta» (en la revista *Kalías*, número ¾ IVAM, Valencia, 1990), una reseña de 1933 sobre el primer volumen de las *Kunstwissenschaftliche Forschungen* de Otto Pächt. <<

[54] Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, Barcelona, Austral, 2014; *El hombre y la técnica. Contribución a una filosofía de la vida*, Argentina, Ediciones Sieghels, 2015. <<

[55] W. Benjamin, *La obra de arte…, op. cit*. **<<**

[56] *Ibíd*. <<

[57] Ibíd. <<

[58] En realidad, la primera obra en la que Benjamin define de un modo claro el concepto de *aura* es en *Pequeña historia de la fotografía*, un texto breve y denso que escribió en 1931, en medio de un debate muy extendido, sobre todo en Francia, sobre la importancia epistemológica y social de la técnica fotográfica. <<

[59] W. Benjamin, *La obra de arte…, op. Cit*. <<

[60] Ibíd. <<

[61] Véase más adelante el apartado «Hachís y *aura*. A cucharadas se saca siempre lo mismo de la realidad» (pág. 86). <<

[62] W. Benjamin, «Monumento a un guerrero», en *Calle de sentido único, op. cit*. <<

[63] Ludwig Klages, *Der Geist ais Widersacher der Seele* (1929; *El espíritu como antagonista del alma*), citado en Julián Roberts, *op. cit*. Véanse también los apartados «Las “afinidades electivas” entre la palabra y el mundo. Benjamin, crítico literario» (véase la pág. 32) y «Hachís y *aura*. A cucharadas se saca siempre lo mismo de la realidad» (véase la pág. 86) de este libro. <<

[64] W Benjamin, «Pequeña Historia de la Fotografía», en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989. Traducción de Jesús Aguirre. <<

[65] Ibíd. <<

[66] W. Benjamin, *La obra de arte…, op. cit*. <<

[67] Ibíd. <<

[68] W. Benjamin, «Experiencia y pobreza», *op. cit*. <<

[69] W. Benjamín, «Sobre algunos motivos en Baudelaire», *op. cit*. **<<**

[70] W. Benjamin, *La obra de arte…, op. cit*. <<

[71] Siegfried Kracauer, *El ornamento de la masa* (1927), Barcelona, Gedisa, 2009. <<

[72] W. Benjamin, *La obra de arte…, op. cit*. <<

[73] W. Benjamin, «Pintura y dibujo», en *Obras II, Vol. 2*, Abada, 2007. Traducción de Jorge Navarro Pérez. <<

[74] W. Benjamin, *Haschisch*, Madrid, Taurus, 1974. Traducción de Jesús Aguirre. <<

[75] Ibíd. <<

[76] Esta cita y la anterior, W. Benjamín, *La obra de arte…, op. cit* <<

[77] Marc Bloch, *Historia e historiadores*, Madrid, Akal, 1999. Traducción de Francisco Javier González García. **<<**

[78] Max Weber, *La ciencia como vocación* (1919). **<<**

[79] W. Benjamin, «Paralipomènes et variantes de L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», en *Écrits français*, París, Gallimard, 1991. <<

[80] W. Benjamin, «Chaplin. Una mirada retrospectiva» (1929), en *Archivos de la Filmoteca* n.º 34, febrero, 2000. Traducción de Vicente Jarque. **<<**

[81] Yvan Goll, «La Chaplinada. (Un poema fílmico)» (1929), en *Revista de la Universidad de México* n.º 5, enero de 1978. <<

[82] Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle* (1936), Francia, Christian Bourgois Editeur, 2011. <<

[83] Véase el apartado «Retrato *aurático* e “inconsciente óptico”. Fotografía de una situación “kafkiana”» (pág. 78). <<

[84] W Benjamin, *La obra de arte…, op. cit*. **<<**

[85] Ibíd. <<

[86] Karl Marx, *Los manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Buenos Aires, Colihue, 2007. <<

[87] W. Benjamin, *La obra de arte… op. cit*. <<

[88] Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Berlín, 1928. <<

[89] W. Benjamin, «Algo nuevo acerca de las flores», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004. Traducción de José Muñoz Millanes. **<<**

[90] Se trata del catálogo fotográfico de August Sander, *El rostro del tiempo. Sesenta fotografías del pueblo alemán* (1929). **<<**

[91] W. Benjamín, *Sobre la fotografía…, op. cit*. <<

[92] W. Benjamin, *Haschisch, op. cit*. <<

[93] Kurt Tucholsky y John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles* (1929). <<

[94] László Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine* (1925). **<<**

[95] W. Benjamín, «Discussion sur le cinéma russe et l'art colleccivisce en général» (1927), aparecido en *Les Cahiers du cinéma*, n.º 226-227, París, 1927. <<

[96] W. Benjamin, *La obra de arte…, op. cit*. <<

[97] Véase el apartado «Chaplin-Charlot. El equilibrista en la danza mecánica de los *Tiempos modernos*» (pág. 95). <<

[98] W. Benjamín, «Sobre el lugar social del escritor francés», en *Obras, II, 2*, Madrid, Abada, 2009. Traducción de Jorge Navarro Pérez. **<<**

[99] *Gershom Scholem*, op. cit. <<

[100] Enzo Traverso, *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, Milán, Feltrinelli, 2012. <<

[101] *Hannah Arendt*, op. cit. <<

[102] Carta a Adorno (París, 31 de mayo de 1935). <<

[103] Esta cita y las siguientes: W. Benjamin, «Sobre algunos motivos en Baudelaire», en *op. cit*. <<

[104] W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. <<

[105] Ibíd. <<

[106] W. Benjamin, «Mercería», en *Calle de sentido único, op. cit*. <<

[107] W. Benjamin, *Libro de pasajes, op. cit*. <<

[108] Ibíd. <<

[109] Ibíd. <<

[110] W. Benjamin, *Tesis sobre la historia, op. cit*. <<

[111] W. Benjamin, *Libro de pasajes, op. cit*. <<

[112] Gretel Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1930-1940*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011. Traducción de Mariana Dimópulos. <<

[113] W. Benjamin, *Tesis sobre la historia, op. cit*. <<

[114] *Ibíd*. <<

[115] *Ibíd* <<

[116] *Ibíd* <<

[117] Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. **<<**

[118] *Ibíd*. <<

[119] Barnaba Maj, «Idea del trágico e coscienza storica nelle “fratture” del Moderno», en VV.AA., *Quaderni di Discipline Filosofiche*, Milán, 2003. <<

[120] Bertolt Brecht, *Sobre el suicidio de W. B*. (epitafio). <<